FILM

EVA RENZI (USA)

• NR 40 (1243) ROK • XXVII • 1 PAŹDZIERNIKA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Ignacy Gogolewski w filmie „Bolesław Śmiały"

tydzień w filmie

● **Andrzej Wajda opuszcza kino! Czy naprawdę? Podczas spotkania w siedzibie ZAIKS-u — pod hasłem „Pożegnanie z kinem", wybitny reżyser filmowy oświadczył, że kino przestaje go interesować, gdyż pozbawia twórcę satysfakcji obcowania z widzem. Teatr awangardowy, ku któremu skłania się obecnie autor „Krajobrazu po bitwie", daje szansę nieosiągalną dla reżysera filmowego. Wajda pragnie przeciwstawić bierny odbiór sztuki, jaki dziś jest udziałem większości ludzi — takiej sytuacji, w której widzowie staną się uczestnikami wydarzeń rozgrywanych przez aktorów.**

● **Wybitny aktor filmowy i teatralny, Gustaw Holoubek, obchodzi 25-lecie pracy artystycznej. Z tej okazji minister Kultury i Sztuki, Stanisław Wroński, wręczył Jubilatowi odznakę Zasłużonego Działacza Kultury.**

● **W najbliższym czasie wchodzą na ekrany dwa nowe filmy polskie: 6 października odbędzie się premiera „Bolesława Śmiałego" reż. Witolda Lesiewicza, a 17 października — „Poślizgu" reż. Jana Łomnickiego.**

Projekty i realizacje

● W Sulejowie koło Piotrkowa Trybunalskiego trwają zdjęcia do **„Potopu"** Jerzego Hoffmana.

FILMY TELEWIZYJNE

● **20** września w okolicach Warszawy rozpoczęły się zdjęcia plenerowe do godzinnego filmu barwnego **„Kaprysy Łazarza"**, opartego na opowiadaniu Stanisława Grochowiaka. Bohaterem jest stary człowiek (Henryk Borowski), który nieustannie targuje się z rodziną, księdzem i Bogiem o warunki w jakich ma umrzeć. Reżyseruje Janusz Zaorski, autorem zdjęć jest Andrzej Ramlau. Ta „czarna komedia" powstaje w zespole PRYZMAT.

Kupiliśmy

● *„BIEGNIJ I DAJ SIĘ ZŁAPAĆ" (tytuł tymczasowy). Barwna komedia sensacyjna. Skromny urzędnik, zamieniwszy przypadkowo z kimś teczkę, uplątuje się w aferę szpiegowską. Reżyserował Márton Keleti. W rolach głównych: Sándor Pécsi, Gyula Bodrogi, Sarolta Zalatnay i Antal Páger.*

● *„HISTORIA MIŁOŚCI" (tytuł tymczasowy). Hiszpański dramat psychologiczno-obyczajowy w reżyserii Jorge Grau. Dzieje młodych kochanków z Barcelony, na tle obrazu rzeczywistości hiszpańskiej. Grają: Simon Andreu, Serena Vergano, Teresa Gimpera i Yelena Samarina.*

„Ogród rozkoszy"
reż. Carlos Saura

● *„OGRÓD ROZKOSZY" (tytuł tymczasowy). Barwny hiszpański dramat psychologiczny w reżyserii Carlosa Saury („Polowanie", „Los Golfos"). Historia przemysłowca, który traci pamięć po wypadku samochodowym. W rolach głównych: Jose Luis Lopez Vazques, Luchy Soto, Francisco Pierra i Lina Canalejas. Film zakupiony dla kin studyjnych.*

● *„POJEDYNEK NA WIETRZE" (tytuł tymczasowy). Barwny, szerokoekranowy dramat samurajski, adaptacja powieści Goyu Kojima. Dzielny samuraj, goniąc dezertera, dostaje się na tajemniczą wyspę, gdzie staje w obronie uciskanych wieśniaków. Reżyserował Keiichi Ozawa. Grają: Hideki Takahashi, Masako Izumi, Isao Natsuyagi i Seiichiro Kamaishi.*

film polski na świecie

● W Rydze zakończył się VI Festiwal Filmów Telewizyjnych pod hasłem „Człowiek i morze". W przeglądzie wzięły udział 24 filmy, wyprodukowane przez telewizje Czechosłowacji, Bułgarii, NRD, Polski, Rumunii, Węgier i ZSRR.

Polski film „Próba" zdobył najwyższą nagrodę — Bursztynową Falę i dyplom I stopnia. Autorami filmu, który przedstawia rejs kandydacki na jachcie „Dar Pomorza", są Andrzej Czalbowski i Mariusz Walter (scenariusz i realizacja) oraz Jerzy Austyński i Andrzej Myszkowski — zdjęcia.

● W dniach od 10—17 września zorganizowano w telewizji NRF Tydzień Polski. Widzowie zachodnioniemieccy zobaczyli m.in. „Perłę w koronie" Kazimierza Kutza, „Brzezinę" Andrzeja Wajdy i „Nie lubię poniedziałku" Tadeusza Chmielewskiego.

● Po Tygodniu Filmów Japońskich, który odbył się na wiosnę w Warszawie, w dniach 6—10 listopada zorganizowany będzie po raz pierwszy w Tokio Tydzień Filmów Polskich. Publiczność japońska obejrzy „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza, „Trzecią część nocy" Andrzeja Żuławskiego, „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy, „Poślizg" Jana Łomnickiego, „Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego oraz kilka filmów krótkometrażowych.

● Do Rumunii sprzedaliśmy „Perłę w koronie" Kazimierza Kutza, „Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego, „Zabijcie czarną owcę" Jerzego Passendorfera, „Słońce wschodzi raz na dzień" Henryka Kluby, „Agenta nr 1" Zbigniewa Kuźmińskiego, „Podróż za jeden uśmiech" Stanisława Jędryki i — dla kin studyjnych — „Strukturę kryształu" Krzysztofa Zanussiego.

● Jugosławia zakupiła „Perłę w koronie", „Zabijcie czarną owcę", „Agenta nr 1" i „Brylanty pani Zuzy" Pawła Komorowskiego.

tematy dnia

ARCHITEKT PLASTYK FILMOWIEC

W ostatnich dniach gościliśmy w Warszawie inż. Stefana Osieckiego, który w latach 1943—44 kierował Biurem Filmowym w Londynie, produkującym filmy o walkach Polaków na frontach II wojny światowej.

— Jaką drogą trafił pan do filmu?

— W latach trzydziestych pracowałem jako architekt, tworzyłem też plakaty — zbliżając się i oddalając od spraw związanych z filmem. Pierwszymi moimi filmami były utwory o Tatrach: „Piękno Tatr" (1929) oraz „Śnieg i słońce" (1930), zrealizowane na zamówienie Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego. Następnie współpracowałem przy kilku filmach z Józefem Lejtesem i Ryszardem Ordyńskim; byłem asystentem reżysera i projektantem dekoracji, ponadto wykonywałem montaż dźwięku.

— Podobno największy rozgłos przyniósł panu wówczas film „7 tysięcy metrów nad poziomem morza", który po wojnie doczekał się wersji angielskiej („Roof of America").

— Był to ostatni film przed wyjazdem za granicę, plon wyprawy w Andy, którą odbyliśmy w latach 1933—1934. Ten film zrealizowałem już sam.

W czasie wojny znalazłem się ze swoim oddziałem w Szkocji, skąd zaproszono mnie do Londynu. Początkowo zajmowałem się organizowaniem wystaw, wkrótce jednak Eugeniusz Cękalski zaproponował mi pracę w Czołówce Filmowej przy Ministerstwie Informacji rządu emigracyjnego. Po rezygnacji Cękalskiego objąłem kierownictwo Czołówki. Robiliśmy filmy dokumentalno-propagandowe, związane z działalnością wojska, marynarki i lotnictwa, opowiadające o polskim wysiłku wojennym. Było nas dwóch reżyserów: Eugeniusz Cękalski i ja. Mieliśmy tylko personel pomocniczy, zatrudniony w archiwum. Praca polegała głównie na zbieraniu materiałów z archiwum i tworzeniu z tego filmów. Czasem trzeba było dokręcić jakieś fragmenty, zmontować je i udźwiękowić.

Armia, marynarka i lotnictwo miały własne czołówki, niezależne od nas. Personel był tam jednak zbyt szczupły, by można było wykonywać dużo zdjęć frontowych. Szkoliliśmy dla nich operatorów, prowadziliśmy wymianę, dostarczaliśmy sprzęt.

— Kto był odbiorcą tych filmów?

— Oglądała je przede wszystkim publiczność angielska. Przepisy pozwalały na wyświetlanie ograniczonej ilości filmów zagranicznych. Musieliśmy więc skorzystać z pomocy zaprzyjaźnionej firmy angielskiej, która wyświetlała nasze filmy jako swoją własną produkcję. Ponadto władze polskie rozsyłały filmy do pokazów wewnętrznych w obozach i środowiskach emigracyjnych.

— Co się stało z tymi filmami?

— Niestety, wiele kopii rozeszło się po świecie. Po likwidacji rządu emigracyjnego nikt się nimi nie zajmował. Filmy leżały w składach, skazane na zniszczenie. Były projekty zakupienia ich przez Filmotekę Polską, co byłoby najbardziej wskazane — ale wiązało się to ze zbyt dużymi kosztami. Filmoteka nie traci zresztą nadziei, że uda jej się zdobyć protektora. Tymczasem Brytyjski Instytut Filmowy zainteresował się tą produkcją, przejmując negatywy pod swoją opiekę.

— Czy po wojnie utrzymywał pan kontakty z filmem?

— Filmem zajmowałem się do 1952 roku. Ostatni zrealizowałem w Ghanie, wówczas kolonii brytyjskiej. Był to barwny film, wyprodukowany na zamówienie firmy budującej tam port. Wkrótce jednak organizacja filmu angielskiego zniechęciła mnie do kontynuowania pracy; powróciłem do architektury.

Rozmawiała: kan

Scena z filmu „Potop"

W IMIĘ OJCA

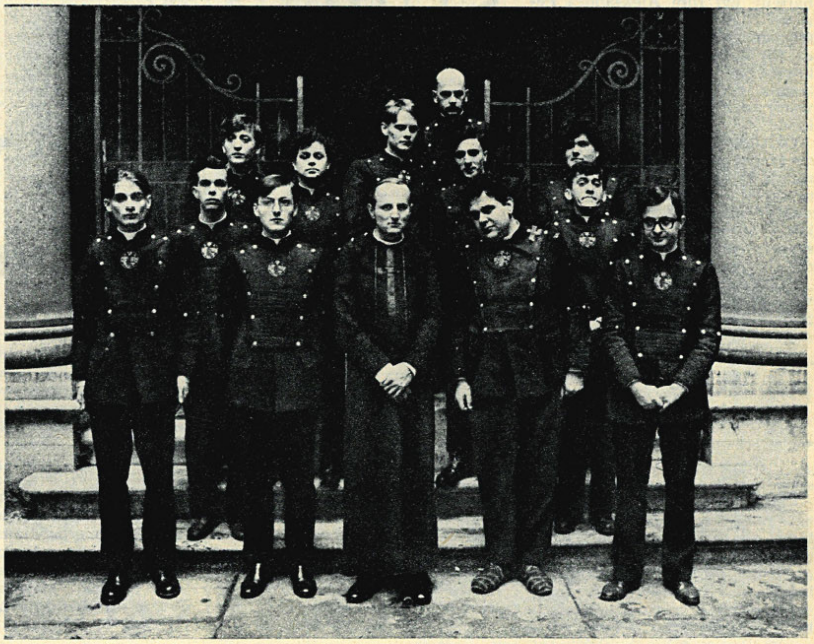
Jeżeli niektóre filmy zyskują miano „przeklętych", to ten jest przeklęty po stokroć. Nakręcony przed rokiem, leżał na półce, gdyż firma dystrybucyjna nie miała odwagi wypuścić go na ekrany ze względu na „prowokacyjnie antyklerykalne" potraktowanie tematu. Tymczasem odtwórca głównej roli, Lou Castel („Pięści w kieszeni", „Dziękuje, ciociu"), od dłuższego czasu związany z włoskim kinem, ale legitymujący się paszportem szwedzkim, został wydalony z Włoch (jego wypowiedź zamieściliśmy w poprzednim numerze). Autor filmu, Marco Bellocchio, należy — jak wiadomo — do czołówki „wściekłych" włoskiego kina i nie ma łatwego życia ani z producentami, ani z cenzurą, ani nawet z rodzimą publicznością. Jego filmy drażnią, prowokują, szydzą.

Najnowszy z nich, „W imię Ojca", wybrano na inauguracyjną projekcję Dni Filmu Włoskiego, które w tym roku zorganizowali lewicowi włoscy twórcy, jako odpowiedź na oficjalną Biennale. Żeby jednak film wyświetlić, Bellocchio musiał zdobyć jego kopię. Wprawdzie mu się to udało, ale w sposób nielegalny, został więc oskarżony przez producenta o „kradzież".

Akcja filmu rozgrywa się na początku lat sześćdziesiątych, gdy — po śmierci papieża Piusa XII — w kościele zaznaczył się ruch reformatorski, zainicjowany przez Jana XXIII. Obudził on wielkie nadzieje w postępowych kołach katolickich. Ferment znalazł także swe odbicie w szkołach i internatach, prowadzonych przez duchowieństwo.

Jesteśmy w jednej z takich szkół, której wychowankowie rekrutują się wprawdzie z różnych warstw społecznych, ale przewaga chłopców z zamożnych klas średnich jest wyraźna. Nie brak wśród nich leniów i cofniętych w rozwoju, których rodzice wierzą w skuteczność jezuickich metod wychowawczych: jakaż inna szkoła może dać gwarancję, że ich latorośle staną się orędownikami prawomyślności i podporami istniejącego porządku społecznego! W zamkniętej w murach tej „szkoły życia" zbiorowości, zarysowują się jednak różnice, grożące otwartymi konfliktami. Obok konserwatywnych przedstawicieli starszego pokolenia kleru, pojawiają się duchowni przekonani o potrzebie reform istniejącego systemu. Wreszcie — niższy personel zakładu, wywodzący się ze sfer proletariackich, poczyna przejawiać dążenia „wywrotowe".

Przybycie do kolegium nowego wychowanka, zamożnego i cynicznego Angelo, staje się katalizatorem nabrzmiewających w zakładzie procesów. Kolejne epizody, traktowane z ironiczną, a nawet groteskową dezynwolturą (akcja charytatywna, prace nad odnowieniem starego budynku, załamanie się prefekta, śmierć starego nauczyciela itp.), znaczą etapy nieuchronnego fiaska anachronicznych metod wychowawczych. Ale jakie są ostateczne rezultaty? Dziś, po dziesięciu latach, które minęły od okresu młodzieńczych „burz i naporów", spotykamy dwóch spośród bohaterów filmu. Angelo jest kapitalistą, jego przyjaciel — intelektualistą, ale obaj jednakowo musieli zrezygnować ze swych buntowniczych porywów, a ich wspomnienia wypełnia ta sama gorycz.



Podpory porządku społecznego?

Krytycy włoscy określają film jako „alegorię represyjnego systemu naszego społeczeństwa". *„Film próbuje, zresztą słusznie, "uhistorycznić" doświadczenia, odnosząc je do okresu śmierci Piusa XII, i oceniać je ideologicznie z krytycznego dystansu* – pisze Ugo Casiraghi w dzienniku „L'Unità". — *Mamy tu do czynienia z wypadkiem, gdy niezwykła zapalczywość wyobraźni, najbardziej zjadliwa, groteskowa satyra na świat tych szkół z wszystkimi ich wynaturzeniami (...) wypływa z pokładów osobistych wspomnień, podczas gdy transpozycji i metaforze politycznej brak zdecydowania i niezbędnej jasności".* Choć więc jest to — zdaniem krytyka — dzieło *„o zachwianych proporcjach"*, to jednak stanowi świadectwo autentycznych przeżyć i reakcji. *„"W imię Ojca" zapisuje się trwale, w sposób przejmujący, z poetycką pasją, w dorobku gniewnego kina; potwierdza, że Bellocchio, po "Pięściach w kieszeni", jest filmowcem z przyszłością i talentem — oskarżycielem tego zła, które w egzystencjach ludzkich rodzi hańba klerykalnego terroru".*

W związku z pokazem filmu przeciwnicy Bellocchia, a także producent Franco Cristaldi, zarzucali reżyserowi awanturnictwo i autoreklamę. On jednak twierdził, że nie chodziło mu o nic innego, jak tylko o „pokazanie filmu ludziom". Czekał na to cały rok.

Z. P.

„Nel nome del padre", film produkcji włoskiej, reż. Marco Bellocchio.

głosy i *głosy*

MIĘDZY FABUŁĄ A DOKUMENTEM

„Artystyczna praktyka naszych dni przynosi wiele dowodów, że tak zdawałoby się jasno wytyczona granica między filmem fabularnym a dokumentalnym zaciera się, a na styku obu tych gatunków powstają niezwykle interesujące utwory, odkrywające nowe warstwy rzeczywistości" — pisze znany krytyk radziecki, Jurij Chaniutin (PRAWDA, nr 231/72) w artykule „Na styku gatunków". Autor wymienia wiele przykładów, świadczących o wzajemnym i korzystnym dla obu stron przenikaniu się fabuły i dokumentu; zastrzega się jednak, że kiepscy reżyserzy wprowadzają często do swych filmów kadry kronikalne, aby podeprzeć w ten sposób **„wymęczone sytuacje, przydać wiarygodności papierowym postaciom".**

Koncentrując się na pozytywach, Chaniutin pisze: **„Dokumentalizm nie tylko daje, ale i bierze: zasady montażu i kompozycji materiału, stosowane w filmie fabularnym, sposoby kreowania charakterów i — wreszcie styl gry aktorów, wprowadzanych przez twórców w materiał dokumentalny. Mamy więc kronikę w filmie fabularnym, a aktorów w dokumentalnym; wyliczone, specjalnie tworzone sytuacje w filmie dokumentalnym i rekonstrukcje autentycznych wydarzeń w fabularnym — ściana między gatunkami wali się lub, ściślej, na styku różnych gatunków kina powstaje gatunek nowy, »hybrydalny«. Teoretycy próbują go określić. Mówi się o prawach, które nim rządzą, studiuje się jego poetykę".**

Omawiając interesujące zagraniczne filmy dokumentalne, korzystające z doświadczeń kina fabularnego, Chaniutin wymienia utwory Krzysztofa Gradowskiego. **„Polski reżyser** — czytamy — **zrealizował serię filmów poświęconych socjologii przestępczości. Bierze konkretne przykłady, dokumenty śledcze i sądowe, jego bohaterowie wypowiadają te same słowa, dokonują tych samych przestępstw, jakie popełnili w rzeczywistości. Można było po prostu nakręcić film fabularny, ale zabrakłoby w nim autentyzmu. Można było zrealizować tradycyjny film dokumentalny, ale o tych wydarzeniach można by wtedy tylko opowiedzieć; zyskując na obiektywnej wiarygodności, film straciłby swój dramatyzm".**

W zakończeniu autor wzywa do stworzenia w kinematografii radzieckiej takich form organizacyjnych (chodzi o kompetencje wytwórni), które umożliwiłyby rozwój nowego gatunku.

KRYTYK O KRYTYCE

Monachijski miesięcznik FILMKRITIK (wrzesień) drukuje buntowniczy manifest pióra Gerharda Theuringa, w którym autor wzywa do opanowania przez awangardę filmową wszystkich dziedzin kinematografii — od produkcji poprzez dystrybucję i rozpowszechnianie, aż do sal kinowych. Z tego dość krzykliwego manifestu **(„Nie siedzieć w kinie, lecz walczyć z kinem!")**, powołującego się co chwila na Marksa, Wiertowa, Brechta, Godarda, wynotowujemy to, co Theuring sądzi o krytyce filmowej.

„Kiedy oglądamy jakiś film, musimy naprzód zapytać: co ma wspólnego z publicznością albo — jak zamierza na nią wpłynąć. Całkowitym przeciwieństwem tego jest praktyka współczesnej krytyki: do wszelkich sztuczności kina odnosi się pobłażliwie, byle uczynić je interesującym. To nie jest tylko głupota, lecz także odbicie własnej bezsilności: biorąc pod uwagę wygląd dzisiejszych gazet, czytelnik nie wie co z nimi począć, a już najmniej ci, którzy w nich piszą. To, że krytyka założyła sobie bezustanne oszukiwanie się poprzez własną działalność, gdyż nie wykształciła nigdy właściwej praktyki, świadczy dowodnie o złej metodzie, która staje się czymś zgoła naturalnym. Nic dziwnego zatem, że wszystko — bez różnicy — traktuje jako okazję. Krytyka jest ślepa w stosunku do producentów, nie widzi także złych praktyk rozpowszechniania, dostrzega za to bezustannie i do znudzenia środki zużyte na produkcję. Nie ma więc — jak to już odkrył Brecht w roku 1928 — żadnej recenzji, która nie byłaby zagrożeniem".

zpca

SUROWY OSZCZĘDNY WSPANIAŁY...

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

W większości jugosłowiańskich filmów, zrealizowanych mniej więcej od połowy lat sześćdziesiątych do roku 1970, a więc w okresie wielkiej świetności tej niewielkiej, lecz twórczej kinematografii, odnaleźć można kilka motywów, odróżniających ją wyraźnie od produkcji światowej. Jednym z nich jest surowość, i to zarówno w patrzeniu na otaczającą rzeczywistość, jak i w sposobie opowiadania. Inną, nie mniej charakterystyczną cechą, jest przywiązanie do tradycji, ludowej kultury i mądrości, ale bez śladu tego, co zwykliśmy nazywać „folkloryzmem". I tak, surowy, okrutny, a jednocześnie niezwykle barwny był film Aleksandra Petrovića „Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów", podobnie oszczędny był „Horoskop" Boro Draškovića czy „Rondo" — kameralna, bogata w psychologiczną obserwację, opowieść Zvonimira Berkovića.

Okrutna i bogata w dramatyczne wydarzenia była historia narodów dzisiejszej Jugosławii — i to zarówno ta już odległa, związana z latami tureckiej niewoli, jak i najnowsza, mająca bezpośredni wpływ na kraj i jego ludzi.

Filmem, który łączy w sobie wszystkie najlepsze cechy sztuki południowych Słowian, są „Kajdanki" Krsta Papića — wybitnego dokumentalisty, czujnego obserwatora codzienności, artysty posiadającego zdolność nadawania ogromnej siły wydarzeniom małym i pozornie miałkim. Papić odwołuje się do wydarzeń sprzed niespełna ćwierćwiecza, do przełomowego roku 1948, kiedy Jugosławia zerwała stosunki ze Związkiem Radzieckim i innymi państwami naszego bloku, by na własną rękę szukać drogi socjalistycznego rozwoju. Był to rok ciężki. Po latach walki z okupantami i kolaborującymi z Niemcami i Bułgarami oddziałami czetników, kraj musiał przeżyć jeszcze jeden wstrząs, którego ofiarami padali niejednokrotnie ludzie znajdujący się poza bezpośrednią rozgrywką. Ich jedyną winą był brak jakiejkolwiek orientacji politycznej. Taka sytuacja, wykorzystywanie polityki dla osobistych porachunków, wytworzyły psychozę stałego zagrożenia, strach przed ciosem mogącym spaść jak piorun, w najmniej spodziewanym momencie.

Kiedy w roku 1970 Krstó Papić pokazał „Kajdanki" na festiwalu w Puli (zdobył tam główną nagrodę, Złotą Arenę), wokół filmu rozszalała się dyskusja, której tematem nie była sztuka, lecz polityka. Ta dyskusja wydaje się znacząca, świadczy na korzyść reżysera, który nie przypadkiem za tło dla filmu, wybrał rok 1948, okres dla jego rodaków nadal żywy, tkwiący jeszcze silnie w pamięci. Niezależnie od tych politycznych znaczeń, „Kajdanki" są dziełem nieomal doskonałym — konsekwentnym dramaturgicznie, interesującym formalnie, a nade wszystko mądrym.

Ta dramatyczna opowieść o wiejskim weselu, od samego początku rozgrywa się w atmosferze zagrożenia. Czuje się ją w pejzażu kamiennej pustyni gór Dynarskich, w ciszy towarzyszącej dwu mężczyznom czekającym na trzeciego, przyjeżdżającego na rowerze „anioła śmierci", który przywozi wykonawcom wyroki. Czuje się ją wreszcie w wędrującym wśród skał orszaku weselnym, w niepokoju bijącym z twarzy pana młodego w reakcji jednego z weselnych gości, który na każde skierowane do niego pytanie odpowiada: *„Wy mnie do tego nie mieszajcie! Ja z tym nie mam nic wspólnego!"*. Atmosfera wesela — znów nie przypadkiem Papić wybrał ten jeden ze szczęśliwszych dni w życiu człowieka — jest więc ponura, zwłaszcza gdy na drodze orszaku pojawiają się owi wykonawcy wyroków, a sporadyczne trwożne wybuchy śmiechu są reakcją na ekspansywne zachowanie się Andriji, przybyłego ze stolicy byłego partyzanta, a teraz działacza partyjnego. Lecz w finale filmu właśnie on okaże się „czarną owcą", a wtedy cała wioska odwróci się od niego, poczuje się oszukana, a swą złość wyładuje na najmniej winnym.

„Kajdanki" nie głoszą żadnej precyzyjnej tezy historycznej, są dramatem ludzi zdeprymowanych przez nie całkiem zrozumiałe wydarzenia, rozgrywające się gdzieś daleko. Są też opowieścią o poszukiwaniu wartości.

Papić jest okrutny. Nie oszczędza żadnego ze swych bohaterów. Pan młody okazuje się konformistą, który dopiero po aresztowaniu Andriji przyznaje się, iż wiedział o gwałcie, którego exprotektor dopuścił się na oblubienicy. Mieszkańcy wioski w spontanicznym zrywie zabijają pannę młodą, jest ona bowiem istotą bezbronną, a więc można wyładować na niej złość spowodowaną uprzednim upokorzeniem. Również wykonawcy wyroków okazują się ludźmi małymi — jeden z nich, na przykład, jest kolekcjonerem wiecznych piór, które odbiera aresztowanym. I tylko panna młoda wychodzi ze wszystkiego w miarę „cało": kiedy Andrija gwałci ją, nie wzywa pomocy. Nie chce narażać bliskich na gniew Andriji. Ale i ona również w końcu ulega, staje się absolutnie bierna.

A jednak, mimo okrucieństwa, mimo kompromitacji bohaterów, przesłanie „Kajdanków" nie jest pesymistyczne. Choć Papić nie mówi tego wprost, niewypowiedziane motto filmu głosi, że prawdziwa wartość nie znajduje się na zewnątrz człowieka, lecz tylko wewnątrz. Człowiek sam dla siebie powinien być miarą wartości.

„Kajdanki" (Jugosławia), reż. Krsto Papić

W atmosferze zagrożenia

W obronie godności

C.K. LOVE STORY

Każda epoka ma swoje fata, spędzające sen z powiek zarówno prominentom, jak i szarym, zwykłym ludziom. Należą do nich przede wszystkim nieuleczalne choroby, budzące lęk swoją nieuchronnością, nieubłaganiem, wreszcie — co może najbardziej istotne — złowrogą świadomością końca. Nasza epoka, która — jakby się zdawało — poradziła sobie z różnymi skomplikowanymi problemami naukowymi, zna przynajmniej dwie takie choroby: raka i białaczkę. To są właśnie fata, które z nieubłaganiem i precyzją Losu dosięgają ludzi — często z naszego otoczenia. Jest to więc przeznaczenie unaocznione, budzące grozę swoją nieuchronną bliskością i niebywałą łatwością, z jaką zwykły człowiek przemienia się w ofiarę.

Być może jest to także jedną z — tak wszechstronnie już analizowanych — przyczyn popularności „Love Story": właśnie ta ingerencja „fatum naszej epoki", pojawienie się w orbicie losów zwykłych ludzi transcendentnego Przeznaczenia. Tyle tylko, że śmierć bohaterki „Love Story" – choć może ryzykowna to teza — jest śmiercią w pewnym sensie „piękną": sterylną, higieniczną, bez odrażających znamion czy cuchnących wydzielin. Dziewczyna „odchodzi" piękna, jak za życia — i taka pozostanie w pamięci kochanka. Tyle tylko ulżyła nam nasza epoka: oszczędzając umierającym bólów, a ich bliskim — targających sercami krzyków i odpychających widoków.

Epoki minione były w tym względzie mniej łaskawe. Śmierć jawiła się tam nie tylko jako tragedia rozłąki, a choroba nie tylko jako cierpienie chorego, ale także — nie mniej straszne męki jego otoczenia. Bo też choroby epok minionych, te, z którymi współczesna medycyna radzi sobie bez większego trudu, były znacznie mniej „sterylne", „higieniczne", znacznie „brzydsze", choć nie mniej tragiczne. Toteż ulubionym bohaterem dziewiętnastowiecznych melodramatów literackich (poprzedników „Love Story") jest artysta dogorywający na galopujące suchoty, bądź były bonvivant, którego dosięgła kara za grzechy w postaci syfilisu. Obie te choroby były nieuleczalne albo, co najwyżej, z trudem dawały się zaleczyć. Obie prowadziły do śmierci w nędzy i samotności (gruźlica) lub w paraliżu i szaleństwie (syfilis).

MACIEJ KARPIŃSKI

Jaroslav Havlíček napisał jedną z takich powieści; oparto na niej scenariusz filmu „Lampy naftowe". Jest więc piękny dragon, który wśród uciech kawalerskich nabawia się choroby. Powraca do rodzinnego domu, który straszliwie podupada: bohater dla pieniędzy (rzekomo, aby ratować ojcowiznę) żeni się z trzydziestoletnią kobietą, obawiającą się staropanieństwa: to jest podłoże tragedii. Dalszy przebieg łatwo sobie zrekonstruować: postępująca choroba bohatera, prowadząca do paraliżu postępowego, a potem szaleństwa i wreszcie śmierci, i straszliwa męka bohaterki, samotnie borykającej się z nieubłaganym, okrutnym losem.

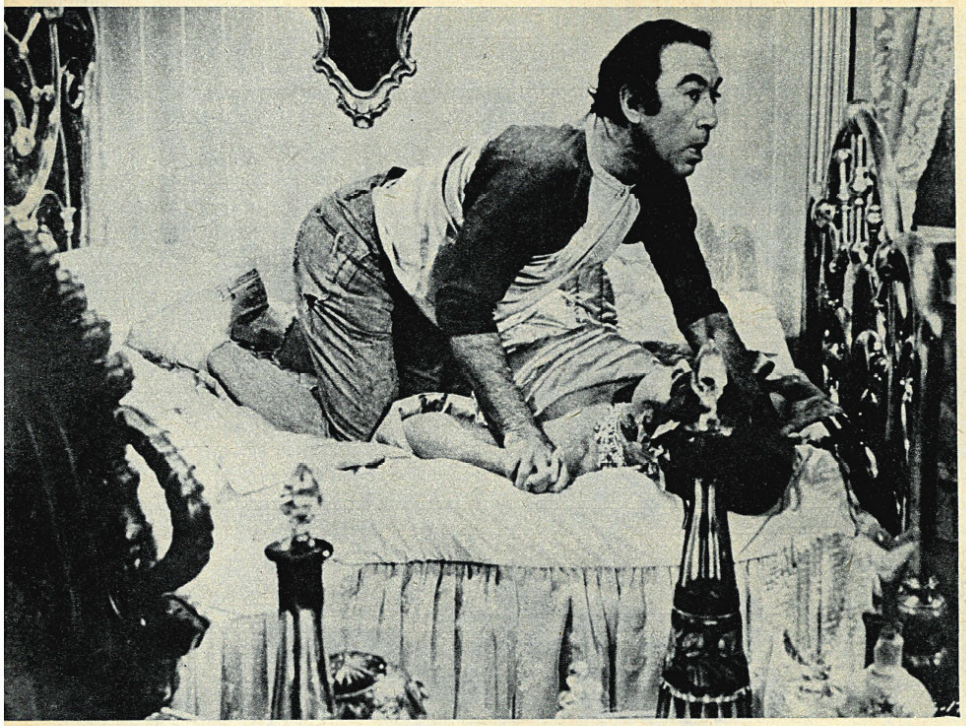
Smutna to historia, ale jakby nie dla naszej cynicznej epoki: nas nie wzruszają dzielne, samotne kobiety, a w ogóle zapomnieliśmy o takich pojęciach, jak „opinia", „dobre imię" i temu podobnych. Czy więc powieść Havlíčka mogła stać się kanwą dla prawdziwie współczesnego dramatu filmowego?

A jednak tak się stało, a jest to głównie zasługa Juraja Herza, który wyreżyserował „Lampy naftowe". Z melodramatycznej opowieści zrodził się przejmujący dramat o Przeznaczeniu i o dwóch drogach postępowania: o rezygnacji i walce. Mężczyzna rezygnuje: świadom swej choroby pogrąża się w rozpaczy (wszak Kierkegaard nazywa ją „chorobą na śmierć"), pijaństwie i szaleństwie. Chce winić cały świat, nie potrafi winić siebie. Kobieta podejmuje walkę: staje wobec Przeznaczenia z postanowieniem uratowania tego, co możliwe: godności. Z zalotnej dziewczyny zmienia się w dojrzałą kobietę, napiętnowaną tragicznym doświadczeniem. I choć nieszczęsny bohater dogorywa w przytułku dla nieuleczalnych, oszalałych syfilityków, choć jego rodzina chce ją omotać, jego żona wychodzi z tych tragicznych przejść zwycięsko: pokonała samą siebie, dokonała wielkiego przełomu, nauczyła się naprawdę żyć.

Herz opowiedział tę historię z wielką dbałością o prawdę faktów i rzeczy, prawdę ludzi, prawdę psychologiczną. Tak więc prawdziwe są nie tylko tytułowe „lampy naftowe" i wszystkie inne szczegóły, osadzające tę historię w konkretnym świecie, nie tylko wszystkie — niemal naturalistycznie pokazane — stadia choroby bohatera, ale także — i przede wszystkim — reakcje i przeżycia ludzi. Pomogli w tym walnie aktorzy: Iva Janžurova jako Stepa i Petr Čepek jako Pavel — stworzyli przejmujące, głęboko prawdziwe kreacje.

Wszystko przemawia przeciwko „Lampom naftowym": temat, epoka, literacka proweniencja, nawet gatunek dramaturgiczny. A jednak reżyser i aktorzy zrobili z tego filmu dzieło pełne prawdy i tego, co najbardziej ludzkie: lęku i bólu.

„Lampy naftowe" (Czechosłowacja), reż. Juraj Herz



Emocje i wychowanie
„Ostatni wojownik"

Przed jakimi filmami trzeba chronić młodocianych? Jakie są kryteria? Sprawa wywołuje ciągle dyskusje. Poniżej wypowiedź nowego przewodniczącego Komisji do Spraw Kwalifikowania Filmów dla Dzieci i Młodzieży.

FILM DOZWOLONY OD LAT...?

HENRYK DEPTA

Sprawa kwalifikacji filmów dla dzieci i młodzieży żywo obchodzi nie tylko tych, którzy z racji swoich obowiązków zajmują się ustalaniem granic wieku widzów filmowych, ale również publiczność, która słusznie uważa, że jest to sprawa społeczna. To sprawia, że praca Komisji wymaga szczególnej odpowiedzialności. Można oczywiście zgłosić zasadnicze zastrzeżenia — tak jak zrobił to na tych łamach Mikołaj Kozakiewicz (FILM nr 32) — że tego rodzaju praktyka zakazów jest błędna i wychowawczo nieskuteczna. Stanowisko takie nie wydaje mi się jednak słuszne. Zarówno ograniczone jeszcze możliwości umysłowe dzieci i młodzieży, stopień ich rozwoju emocjonalnego, jak i stosunkowo ubogi zakres doświadczeń — sprawiają, że te treści filmowe, które dla widza dorosłego są wychowawczo obojętne lub wywierają nawet wpływ pozytywny, mogą u odbiorcy młodocianego wywołać skutki negatywne. Jeśli przyjmie się takie stanowisko, praktyka wyznaczania granic wieku nie jest pozbawiona wychowawczego znaczenia.

Okrucieństwo życia
„Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii"

Nasuwa się natychmiast pytanie: jaki w naszych warunkach powinien być najwłaściwszy układ granic wieku oraz jakie powinny być kryteria ich ustalania. Do tej pory obowiązują w Polsce następujące granice wieku: 7, 11, 14, 16 i — w wyjątkowych wypadkach — 6 i 18 lat. Komisja nie jest władna ich zmienić, gdyż zostały ustalone zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki. Oczywiście, nie ujmuje to jej prawa i nie zwalnia od obowiązku przedstawiania własnych opinii ani podejmowania kroków zmierzających do zmiany tych granic w razie potrzeby. A właśnie, zdaniem Komisji, dotychczasowe granice wieku nie odpowiadają już nowej sytuacji i współczesnej wiedzy o człowieku. Po dyskusji proponujemy więc Ministerstwu Kultury i Sztuki wprowadzenie następujących granic wieku widzów: filmy dozwolone od siedmiu, jedenastu, piętnastu i — wyjątkowo — od osiemnastu lat.

Propozycję takiego układu uzasadnia periodyzacja okresów rozwojowych, wyróżnianych przez

polskich psychologów, a także obowiązujący w Polsce system szkolny. W propozycji tej zawarta jest również sugestia obniżania granicy wieku (nie więcej jednak jak o dwa lata), jeżeli towarzyszące dzieciom i młodzieży osoby dorosłe oświadczą, że za to naruszenie gotowe są ponieść pełną odpowiedzialność. Obniżenie granicy wieku mogłoby także nastąpić dla zorganizowanych grup dzieci i młodzieży, o ile grupy takie wprowadzą na swoją odpowiedzialność (świadomi wyznaczonej granicy wieku) wychowawcy lub nauczyciele.

Zdajemy sobie oczywiście sprawę, że nawet najbardziej staranie przemyślana propozycja ustalenia granic wieku wzbudzić może zastrzeżenia. Formuła „Film dozwolony od lat..." jest bowiem schematyczna, określa jedynie fizyczny wiek widza, który nie zawsze musi iść w parze z jego poziomem inteligencji i — jeśli można tak powiedzieć — wiekiem moralnym. Może się więc zdarzyć, że osoba mająca 14 lat — pod względem rozwoju umysłowego lub moralnego nie przekroczyła jeszcze 12 lat lub odwrotnie: wykazuje już dojrzałość właściwą dla 16 lat. Nie wydaje się jednak słuszne, aby w związku z tym ogłaszać, że potrzebna jest nie tyle kwalifikacja filmów według granic wieku, ile likwidacja Komisji, która te granice ustala. Wynika z tego raczej postulat intensywnej i równej edukacji ogólnej oraz, oczywiście, edukacji filmowej.

W tej sytuacji kryteria ustalania granic wieku nie mogą być zbyt szczegółowe, gdyż nigdy nie uwzględnią różnorodnych sytuacji filmowych ani złożoności procesów rozwojowych dzieci i młodzieży. Komisja kieruje się następującymi kryteriami ogólnymi:

1. Kryterium intelektualne dotyczy stopnia zrozumienia przez młodych widzów ukazywanych przez film treści oraz formy ich ujęcia;

2. Kryterium emocjonalne dotyczy pobudliwości i wrażliwości uczuciowej młodych widzów oraz możliwości zachwiania jej równowagi:

3. Kryterium wychowawcze dotyczy treści wychowawczo pożądanych lub niepożądanych dla młodych widzów.

Kryteria te nie zawsze wzajemnie się uzupełniają. Można więc wskazać wiele filmów, które wzbudzają uczucia zbyt silne dla młodego widza, ale zarazem przekazują pewne treści wychowawczo jak najbardziej pożądane. W niektórych nawet wypadkach — dzięki wzbudzeniu tak silnych uczuć — treści wychowawcze, które zawiera film, zostają głęboko przeżyte. Lecz może być i przeciwnie: zbyt silne pobudzenie emocjonalne zagłuszy wartościowe treści wychowawcze. Wtedy właśnie — a tego rodzaju filmów jest coraz więcej — kryteria ogólne już nie wystarczają. I wówczas decyzje Komisji mogą wzbudzać największe kontrowersje. Komisja bowiem ustala granice wieku dla wszystkich widzów. Jaki ich odsetek odpowiednio odczyta i umiejętnie wyłowi właściwe przesłanie filmu, a jaki — odbierze z obrazu filmowego tylko jego powierzchowną warstwę, nie próbując uchwycić jego głębszych treści?

Nie ma powodu ukrywać, że wśród członków Komisji nie ma w tej sprawie świętej zgody. Całkowite ujednolicenie stanowisk jest zresztą chyba niemożliwe. Ta niezgoda jest bowiem wyrazem wyznawanych koncepcji wychowawczych. Z jednej strony wyrażane jest więc przekonanie, że bezsensowna jest praktyka chronienia dzieci i młodzieży przed filmami, które ukazują tzw. „prawdziwe życie", jest to bowiem powszednie ich życie. Powstaje więc sytuacja paradoksalna: zabraniamy młodzieży oglądania w kinie takich zjawisk, które zna ona doskonale z własnego doświadczenia. Rozumowanie takie, na pewno w wielu wypadkach słuszne, staje się jednak nierzadko zwykłą demagogią.

Bo czyż filmowy obraz tzw. „prawdziwego życia" nie okazuje się często jedynie jego zręczną mistyfikacją? Pewne zjawiska, choć niezwykle krzykliwe i drapieżne, dotyczą tylko fragmentów naszego życia, uzurpujących sobie prawo do powszechności, zaś ich popularyzacja w tak masowej sztuce, jaką jest film, może wywrzeć negatywny wpływ na młodą psychikę. Mam na myśli nie tylko erotykę, bo — moim zdaniem — erotyka w filmie jest najmniej dla młodych widzów groźna, niezależnie od posiadania własnych w tym zakresie doświadczeń. Niebezpieczne jest natomiast jej ograniczenie do — jeśli można tak powiedzieć — czystej fizjologii. To nie członkowie komisji, ale krytyka filmowa „bije na alarm" (por. Maciej Karpiński — „Alarm w sprawie seksu", FILM nr 32 z br.), zwracając uwagę, że w wielu filmach — szczególnie zaś w filmach polskich — erotyka jest bezsensowna, nieumotywowana dramaturgicznie, sztucznie doczepiona, obliczona na niewybredne gusty. Tak ograniczona, nie staje się naturalnym uwieńczeniem miłości, lecz jej dewaluacją.

Tylko dla dorosłych
„Moja siostra, moja miłość"

To samo można powiedzieć o znacznie bardziej złożonym problemie, jakim jest przedstawianie okrucieństwa na ekranie. Również i ono jest często dramaturgicznie nieuzasadnione. Ale nawet wtedy, gdy jest umotywowane, nie każdy okrutny obraz może być udostępniony młodej widowni. Podjęcie decyzji, kiedy już można zezwolić na oglądanie scen okrucieństwa i gwałtu, nie jest sprawą łatwą.

Mówi się wprawdzie o pozytywnym wpływie scen okrucieństwa w sztuce, polegającym na zmniejszeniu wewnętrznych napięć emocjonalnych, zastępczym wyładowaniu nie najlepszych skłonności, pragnień i marzeń. Nie neguję tej funkcji sztuki, ale wydaje się, że sprawdza się ona głównie u odbiorcy dorosłego. U widza młodocianego zaś następować może nie tyle wyładowanie, ile uczenie się pewnych sytuacji, nie tyle „oczyszczenie", ile wzmożenie podatności na podobne zachowania i działania. Oczywiście, dotyczy to w większej mierze tych widzów, którzy również w życiu mają więcej okazji do takich działań; mam na myśli tzw. „margines społeczny". Negatywny wpływ scen okrucieństwa obejmuje jednak również i tych młodocianych odbiorców, którzy wcale do „marginesu" nie należą. Wykazują to jednoznacznie badania zagraniczne (szczegółowo omówione w jednym z ostatnich numerów „Kamery") oraz badania przeprowadzone w Polsce przez Janinę Koblewską.

Z dotychczasowych rozważań — z konieczności pobieżnych i uproszczonych — wynika jedna konkluzja generalna: działalność Komisji jest działalnością wychowawczą. Wychowanie zaś — szeroko ujęte — to nie tylko prosta adaptacja do życia. Oczywiście wychowanie, które temu życiu całkowicie by się przeciwstawiało, musi ponieść nieuchronną klęskę. Ale wychowanie przestałoby być wychowaniem, gdyby zawsze potulnie ulegało twardej presji rzeczywistości. Wychowanie to również neutralizacja pewnych wpływów negatywnych, roztropna ochrona przed tą skalą oddziaływań, które mogą młodą psychikę zniekształcić, wpływając często na całe życie. Wpływów życia nie można oczywiście pominąć, ale jednocześnie należy tak wychowywać, aby to niedoskonałe życie nieustannie zmieniać; nie tylko ulegać wpływowi życia, ale również wywierać wpływ na życie.

Zgodziliśmy się, że właściwe kwalifikowanie filmów dla dzieci i młodzieży jest sprawą społeczną. Może więc warto poddać ją szerszej dyskusji? Zastanowić się, czy i jakie granice wieku widzów winny obowiązywać w polskich kinach? A może właśnie w naszych warunkach najwłaściwszy byłby następujący układ: film dla każdego, film dla młodzieży w towarzystwie opiekunów, film wyłącznie dla dorosłych?

Jakie treści mogą, a jakie nie powinny być przekazywane młodemu widzowi w różnych okresach życia?

Zapraszamy do dyskusji wszystkich zainteresowanych: rodziców, wychowawców, młodzież.

HENRYK DEPTA

1 *Nie mysłec o rou!*
Stéphane Audran

Mówi

Stéphane Audran

Debiutowała pod koniec lat pięćdziesiątych w filmach francuskiej „nowej fali": „Kuzyni" Claude Chabrola i „Pod znakiem lwa" Erika Rohmera. Jej dalsza kariera aktorska związana była przede wszystkim z udziałem w filmach Chabrola (na naszych ekranach oglądaliśmy ją w „Zerwaniu" i w „Rzeźniku"). Ostatnio Stéphane Audran zagrała jedną z głównych ról w filmie Luisa Buñuela „Dyskretny czar burżuazji", premiera tego filmu oczekiwana jest z wielkim zainteresowaniem na początku sezonu jesiennego. Oto co aktorka (zdjęcie 1) mówi o swej współpracy z wielkim reżyserem:

— Buñuel żąda od aktora subtelności, ściszenia, chociaż rola, którą mi powierzył — tak mi się początkowo wydawało — wymagała większej ekspresji, użycia ostrzejszych środków. Buñuel kazał mi grać tak, jakby „Dyskretny czar burżuazji" był bulwarową komedią, ale zależało mu zarazem, aby komediowe pozory jedynie osłaniały pleśń i stęchliznę.

Buñuel nie należy do reżyserów zbyt rozmownych. Kiedy spotkaliśmy się po raz pierwszy, zaproponował mi do wyboru dwie role: kobiety zaspokojonej seksualnie i sfrustrowanej erotycznie mieszczki. Wybrałam tę pierwszą, ze względu na jej walory komediowe. Po raz drugi zobaczyłam Buñuela w czasie mierzenia kostiumów. Powiedział mi wówczas, że chciałby utrzymać je w spokojnych kolorach. Dodał także, abym nie myślała zbyt dużo o mojej roli, że będzie na to czas podczas pracy na planie.

A tymczasem na planie wszystko ograniczało się do tego, że Buñuel wskazywał nam miejsce, gdzie mamy stanąć, kierunek, w którym mamy się poruszać. Długie próby, podczas których w ogóle nie mówi się o tekście, o dialogach, pozwalają aktorom uchwycić intencję reżysera, jego sposób budowania postaci.

Buñuel nie jest reżyserem, który chce wydobyć z aktorów wszystko, co umieją. Nie zależy mu na tym. To raczej aktor powinien zrozumieć świat stwarzany przez reżysera i znaleźć sobie w nim miejsce. Tak więc kontakt między aktorem a reżyserem powstaje na drodze swoistego współuczestnictwa. Myślę, że Buñuel nie należy do reżyserów darzących aktorów wielkim szacunkiem. Są oni dla niego istotami, które stoją z tyłu, czekają w pogotowiu, a on po prostu umie się nimi wspaniale posługiwać. Kiedy trzeba, jest człowiekiem o ogromnej dobroci, kiedy indziej znów — wie, że najwłaściwsza będzie odrobina sadyzmu.

Premiery..

„Prawo do miłości"

Skalista wyspa. Wychudzeni, brodaci, nędznie ubrani ludzie, skazani na galerniczą pracę. Nadzorują ich umundurowani strażnicy. Obóz jest przeznaczony dla więźniów politycznych.

Miasto na kontynencie. Mieszka w nim młoda kobieta, Helena, która nieustannie odwiedza pewne ministerstwo. Od dwóch lat czeka na zezwolenie odwiedzenia wyspy. Każdego wieczoru, po zakończeniu pracy, Helena udaje się na nadmorskie wzgórze, skąd widzi wyspę, na której znajduje się jej mąż, Pierre.

Tymczasem w obozie więźniowie masowo umierają z głodu i wyczerpania. Pierre jeszcze wegetuje, gdyż komendant obozu, Tachel, chce psychicznie obezwładnić, zniszczyć więźnia. Kiedy wydaje się, że Tachel osiągnął swój cel, przychodzi wiadomość, że Helena uzyskała wreszcie tak bardzo oczekiwane zezwolenie na odwiedzenie męża.

Film francuskiego reżysera Erika Le Hunga jest adaptacją powieści Françoise Xenakis. Zarówno usytuowanie obozu oraz wiele innych szczegółów i realiów każe się domyślać, że chodzi o Grecję pod rządami „czarnych pułkowników". Ale akcja nie jest dokładnie oznaczona ani w czasie, ani w przestrzeni. Wyspa, policyjny reżim, kafkowska administracja — mogą w równym stopniu odnosić się do każdego innego kraju, opanowanego przez totalitaryzm.

Niektórzy krytycy czynią z tego powodu zarzut Erikowi Le Hung. Recenzent paryskiego dziennika „Le Monde" jest jednak innego zdania. „Prawo do miłości" — według jego opinii — nie jest kolejnym, tak modnym obecnie filmem politycznym, lecz poematem sławiącym szaleńczą miłość dwojga istot, rozdzielonych wprawdzie przez los, ale nadal sobie najbliższych. Ich namiętności nie mogą zniszczyć moralne i fizyczne tortury.

Liryzm, subtelność, poezja — tak określa krytyka ten film, chwaląc jednocześnie kreacje Florindy Bolkan (zdjęcie 5) i Omara Sharifa, któremu udało się wreszcie uwolnić od maski uwodziciela i awanturnika.

„Przed nastaniem nocy"

Najnowszy film Claude Chabrola, kontynuujący zainteresowania reżysera złymi instynktami tkwiącymi w człowieku, jest przede wszystkim próbą bezlitosnej wiwisekcji stanów psychicznych współczesnego mieszczaństwa francuskiego. Już pierwsze kadry filmu wprowadzają widza w klimat sterylnego komfortu, w którym żyje w swej willi Charles — wraz ze swą wzorową żoną, udanymi dziećmi i czarną służącą. Willę tę zbudował Charlesowi zdolny architekt, który domyśla się, że jego masochistycznie usposobiona żona ma cichy romans z przyjacielem. Pewnego razu, podczas sadystycznej gry miłosnej, Charles dusi swą kochankę, ale zdarzenie to (sprawca morderstwa nie zostaje wykryty) nie wywiera najmniejszego wpływu na wzajemne stosunki przyjaciół ani na współżycie Charlesa z żoną, która dowiaduje się od męża strasznej prawdy. W tym środowisku ważne są jedynie pozory; poczucie winy, skrucha są uczuciami nieznanymi.

„Złudzenie pełnej harmonii musi być utrzymane za wszelką cenę — pisze recenzent „Frankfurter Allgemeine Zeitung". — **Ludzie stają się reklamowymi prospektami dobrobytu, marionetkami poruszającymi się wśród stworzonych przez siebie dekoracji, »żywymi potworami«, jak określają swych rodziców ich własne dzieci. Żaden przełom, żadne wyjście nie jest tu możliwe. Czy ten film ma być tylko niefrasobliwą rozrywką w sercu mieszczańskiego świata? Czy też ma budzić niepokój swą doprowadzoną do perfekcji gładkością, nie zaludnioną uczuciami ludzkimi?"**

Krytyka podkreśla doskonale kreacje Michela Bouquet, jako Charlesa i Stéphane Audran, jako jego żony.

Kronika

Rocha na emigracji

Glauber Rocha („Antonio das Mortes"), inicjator i najwybitniejszy przedstawiciel brazylijskiego „nowego kina" opuścił definitywnie Brazylię i osiedlił się na Kubie. W obszernym wywiadzie, ogłoszonym ostatnio w miesięczniku „Cine Cubano", ostro skrytykował sytuację polityczną w Brazylii i określił nową rolę kina.

2 *W Irlandii*
Paul Newman

3 *W carskiej Rosji*
Claudia Cardinalle

— Przez całą Amerykę Łacińską — powiedział Rocha — **przebiegają fermenty rewolucyjne. Dla wielu z nas film jest bronią czysto polityczną. Uważamy się za głosicieli Rewolucji, która zaczyna niepowstrzymanie krocyć przez całą Amerykę.**

liczby

Na Węgrzech powstają przeciętnie 20—22 filmy fabularne rocznie. Filmy węgierskie były po wojnie wyświetlane w 72 krajach. Największym powodzeniem wśród dystrybutorów zagranicznych cieszyła się „Alba Regia", nakręcona w 1961 roku. Sprzedano ją do 48 państw.

*

Jak obliczyli pracowici statystycy, od roku 1927 wręczono już 1208 Oscarów (rok 1927 to data ustanowienia tych słynnych dziś w świecie nagród, przyznawanych corocznie przez Akademię Filmową w Los Angeles).

Ciekawostki

obieta-kaskader

Trzydziestopięcioletnia Amerykanka, argot Epper, występuje w filmie od vudziestu lat, ale jej twarz nie u-ızała się jeszcze nigdy na ekranie.)per jest bowiem kaskaderką, mi-rzynią akrobacji i jazdy konnej, iakomitą woltyżerką. Dubluje szystkie gwiazdy w niebezpiecznych enach, wymagających niezwykłej rawności fizycznej. Ostatnio, kiedy ttorki coraz częściej dosiadają koni westernach, Epper zarabia ponad wadzieścia tysięcy dolarów miesięcz-ie, spadając z konia w pełnym galo-ie i dbając o to, aby nie zwrócić)ytnio swojej twarzy w stronę ka-ıery.

1

Kto, co, gdzie?

MEXICO-CITY. John Wayne (zdjęcie 4) objął główną rolę w westernie „Środa rano", realizowanym w Meksyku. Scenariusz napisała znana para autorska: Harry Julian Pink i Rita M. Fink („Brudny Harry").

SOFIA. Hiszpański reżyser Antonio Calenda realizuje w Bułgarii film „Mężczyzna", którego akcja rozgrywa się w carskiej Rosji, w początkach osiemnastego wieku. W rolach głównych występują: Claudia Cardinale (zdjęcie 3) i Oliver Reed.

3

PARYŻ. Jean Gabin zagra tytułową rolę w filmie „Gaston Dominicio" reż. Claude-Bernarda Aubert. Będzie to historia mordu dokonanego w 1952 roku w Prowansji na rodzinie turystów angielskich. Głównym podejrzanym był miejscowy wieśniak Gaston Dominicio.

RZYM. Francesco Massari rozpoczął zdjęcia do filmu „Generał śpi stojąc". Jest to satyra na militaryzm i dryl wojskowy. W głównej roli — Ugo Tognazzi, jego partnerką jest Mariangela Melat.

DUBLIN. John Huston przygotowuje film „Rodzina MacIntoshów", Tematem filmu będą dramatyczne konflikty współczesnej Irlandii. W roli głównej — Paul Newman (zdjęcie 2).

2

LONDYN. Sławna powieść Lewisa Carrolla „Alicja w krainie czarów" doczekała się kolejnej ekranizacji. Film realizuje Joseph Shaftel, a tytułową rolę zagra piętnastoletnia Fiona Fullerton.

WIEDEŃ. Guy Cavagnac kręci film biograficzny o Wolfgangu Amadeuszu Mozarcie. Ukaże on ostatnie pięć lat życia wielkiego kompozytora, zmagającego się z kłopotami finansowymi. Scenariusz powstał w oparciu o listy Mozarta.

PARYŻ. „Archanioł zła" — taki tytuł nosi kolejny film o Adolfie Hitlerze, realizowany we Francji przez Willy Braque'a. Rolę Hitlera objął Robert Hirsch.

Projekty

Reżyserski debiut komika

Od aktorstwa do reżyserii — to hasło staje się coraz bardziej popularne wśród aktorów francuskich. Również znany komik teatralny, Guy Bedos, podobnie jak Jean-Louis Trintignant, postanowił poświęcić się reżyserii filmowej. Tytuł jego filmu „Double — Mixte". Będzie to swobodna i uwspółcześniona adaptacja „Podwójnej niestałości" Marivaux, opowieść o starciu dwóch par: mieszczańskiego, ustabilizowanego stadła czterdziestolatków oraz młodego, wrażliwego i naiwnego małżeństwa skromnych urzędników. Bedos ma nadzieję, że widzowie odnajdą w tej gorzkiej satyrze humor, okrucieństwo i subtelność Marivaux.

Przed przystąpieniem do realizacji Bedos postanowił odbyć staż asystencki u swoich dwóch przyjaciół: Claude'a Berri (w czasie realizacji filmu „Sex-Shop") i Claude'a Sautet (w czasie realizacji „Cezara i Rozalii").

Na planie

W wytwórni im. Gorkiego

Na ulicach Kowna trwają zdjęcia do filmu „Miłość i wolność" w reżyserii Marka Donskiego, poświęconego dzieciństwu i młodości Nadieżdy Krupskiej, żony i wiernej towarzyszki rewolucyjnej działalności Lenina. Akcja toczy się w dwu ostatnich dekadach zeszłego stulecia, fragmenty starego miasta zostały więc odpowiednio przygotowane inscenizacyjnie; poprzednio kręcono już zdjęcia plenerowe w Moskwie. Film Donskiego

4 *W Meksyku*
John Wayne (z lewej)

nie jest szczegółową biografią Krupskiej, przedstawia najważniejsze epizody z tych lat jej życia, kiedy formował się charakter, światopogląd i rozpoczynała konspiracyjna działalność przyszłej żony wodza rewolucji. Główną rolę gra Natalia Biełochwostikowa („Nad jeziorem"), matką Lenina jest Elena Fadiejewa, zaś samego Lenina odtwarza Andriej Miagkow.

Michaił Bogin, autor „Dwoje" i „Zosi", rozpoczął zdjęcia do filmu „Szukam człowieka", według scenariusza Aginii Barto. Twórcy opowiadają o akcji poszukiwania i łączenia rodzin, które rozdzieliła wojna, opierając się na bogatym materiale dokumentalnym.

Kolejne nowe filmy Wytwórni im. Gorkiego to „Ziemia na żądanie" w reżyserii Wieniamina Dormana — opowieść o słynnym wywiadowcy radzieckim, Lwie Maniewiczu (gra go Oleg Striżenow) oraz — „Talenty i wielbiciele" w reżyserii Isidora Annienskiego, dedykowany 150 rocznicy urodzin rosyjskiego dramaturga, Aleksandra Ostrowskiego; w filmie znajdzie się wiele scen charakterystycznych dla życia prowincjonalnych teatrów i doli aktorów w Rosji carskiej.

5 *W domyśle Grecja*
Florinda Bolkan

„Trzeba zabić tę miłość" — film reż. Janusza Morgensterna — wkrótce wchodzi na ekrany. Z Januszem Głowackim, scenarzystą (obok wymienionego: „Polowanie na muchy", „Rejs", „Psychodrama"), a także pełnym ironii felietonistą, rozmawia — bardzo poważnie — Maciej Karpiński, który zresztą sam współpracował przy realizacji tego filmu.

Janusz Głowacki (na pierwszym planie), reż. Janusz Morgenstern (u dołu) i Maciej Karpiński (w głębi, w okularach) — podczas realizacji „Trzeba zabić tę miłość")

MĄDROŚĆ PRZYCHODZ

— W swej twórczości felietonowej, publicystycznej, zazwyczaj atakuje pan polskie filmy. Wyśmiewa je pan głównie za nieumiejętność pokazywania współczesnej Polski. Przebija z tego pogląd, że taka rzecz jest w ogóle niemożliwa i nie ma co sobie zawracać nią głowy. A sam uparcie w swoich scenariuszach filmowych i w prozie obraca się pan wokół tematu współczesnego.

— To zbieg okoliczności. Pracę dla filmu rozpocząłem od napisania wesołej, nadgoplańskiej klechdy historycznej z czasów współczesnych Popielowi, utrzymanej w tonacji gędźby. Scenariusz w sumie raczej się podobał, został jednak zaatakowany za wypaczanie podstawowych realiów. Od tego czasu zacząłem pisywać tylko scenariusze współczesne, gdzie brak realiów jest podstawowym atutem piszącego. Zresztą spotykam się w tym z pomocą wszystkich osób i instytucji, które z wielkim nakładem sił wspierają mnie przy usuwaniu błędów. Korzystam z okazji, aby im z tego miejsca serdecznie podziękować. Powracając do pytania, to wydaje mi się, że błędnie interpretuje pan moją publicystykę: mnie nie chodzi o to, żeby filmy współczesne były dobre, tylko o to, żeby ich w ogóle nie było. Staram się do tego przyczynić w miarę swoich możliwości. Na marginesie chciałbym dodać, że w tej chwili pojawiły się realne szanse na zrealizowanie mojej młodzieńczej gędźby. Zainteresował się nią wybitny reżyser. Pracuje obecnie nad przeniesieniem jej w realia bałkańskie.

— W pana słowach wyczuwam ironię. Przecież wydaje mi się, że aura zmieniła się nie tylko dla historycznych ballad, ale i dla bezkompromisowych filmów współczesnych. Na przykład w Warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych widziałem ogłoszenie, mówiące, że ostre filmy współczesne są potrzebne.

— Obok wisiało drugie, żeby nie pokazywać w dokumentach robotników nie ogolonych i palących papierosy. Sytuacja jest skomplikowana. Mówiąc serio, nastąpił pewien kryzys zaufania. Nie traktuje się widza poważnie, chroniąc go przed zbytnimi wzruszeniami i dbając, żeby się przynajmniej w kinie nie martwił. Traktuje się go jako niepełnowartościowego moralnie, niezdolnego do odbioru prawdziwych problemów i konfliktów. Nie doceni się widzów. I oni to czują.

Władysław Kowalski

Jadwiga Jankowska i Andrzej Malec

Z SIWIZNĄ

— Po czyjej stronie leży wina? Stanisław Dygat w wywiadzie udzielonym „Ekranowi" mówi, że twórcy po prostu unikają pewnych tematów, tkwiąc w środowiskowych rozgrywkach i koteryjnych komplementach. Czy w tych warunkach może się narodzić współczesna saga, do jakiej — o ile rozumiem — pan nawołuje?

— Winy w ogóle nie ma. Tyle, że nie ma też filmów. Jest za to myśl krytyczna. Stanisław Grzelecki napisał niedawno, że mamy najlepszą myśl krytyczną na świecie. Może by po prostu nakręcić tę myśl? W tym, co mówił Dygat jest oczywiście sporo prawdy. Po tylu latach pisania recenzji w różnych układach i koniunkturach, duża część krytyków jest kompletnie skołowana. Niedawno znajomy krytyk mówił mi, że jeden z reżyserów zrobił niedobry film, ale trzeba o nim dobrze napisać, bo reżyser jest inteligentny, a jak się napisze źle, to mogłyby mieć kłopoty podobne filmy, tylko dobre. W grupie Laokoona tego rodzaju pogląd może nie jest wcale tak głupi, jak na to wygląda — skoro publiczność nie będzie miała okazji osobiście wygwizdać tego filmu — chociaż obiektywnie jest przerażająco głupi. Po tylu latach dzielenia filmów na smutne i słuszne trzeba spróbować to zrozumieć. Dygat martwi się, że twórcy się nie lubią i nie ma prawdziwych przyjaźni. Nie wydaje mi się to największym zagrożeniem dla naszego kina. Z przerażeniem myślę, co by było, gdyby się wszyscy z wszystkimi przyjaźnili zamiast robić dobre filmy. A tak część przyjaźni się z Wajdą przeciwko Kutzowi, część z Kutzem przeciwko Wajdzie. Szczerość powinna obowiązywać krytyków, a nie pisarzy i reżyserów, których domeną jest fikcja. Zresztą wszyscy oni są naprawdę zupełnie inni, tylko przy Dygacie wkładają maski.

— Z tego wszystkiego wynika jednak smutny dla naszej kinematografii wniosek: przecież takie osamotnienie twórców, ich czysto ludzkie, osobiste porażki i stressy, muszą wpływać na poziom twórczości. Może tu trzeba szukać źródeł bolączek naszego filmu?

— Rzeczywiście. Reżyser zagubiony w chaosie kulturowym, samotny, bez przyjaciół, nie ma się kogo poradzić, kiedy go osaczą twórcze wątpliwości. A fałszywi przyjaciele źle mu radzą i chyba to jest główną przyczyną kryzysu polskiego filmu.

— Mówiąc poważnie: niezależnie od kryzysu, który — jak pamięcią sięgnąć — trwa w polskiej kinematografii permanentnie i wciąż się o nim mówi, powstało przecież ostatnio kilka wybitnych filmów. Czy pesymizm pana nie jest więc przesadny?

— Co pan ma na myśli?

— Chodzi mi przede wszystkim o ostatnie filmy Zanussiego, o „Jak daleko stąd, jak blisko" Konwickiego i o kontrowersyjny, lecz moim zdaniem interesujący debiut Żuławskiego „Trzecia część nocy".

— Konwickiego bym wyłączył. To bardzo interesujący film, ale jakby trochę poza konkursem. Dla Konwickiego reżyseria nie jest zawodem. To bardzo dobrze, że mógł wypowiedzieć się za pomocą filmu, ale Bóg wie czy w ogóle i za ile lat będzie mu się chciało robić następny. Żuławskiego też bym wyłączył, z innych względów. Droga, którą wybrał Zanussi, ma największe szanse rozwoju: psychologizm, problemy moralne, stawianie podstawowych pytań. Jedynym minusem tego kina jest to, że nie ma żadnego innego. Filmy Zanussiego są potrzebne, ale czasem chciałoby się obejrzeć film tak samo dobrze i inteligentnie zrobiony, a mający większy kontakt z naszą rzeczywistością; ukazujący niepiękne i nielatwe wybory moralne, przed którymi stajemy na co dzień, a które, choć na pozór nie tak dramatyczne, drążą nas niedostrzegalnie, zostawiając trwałe ślady w psychice jednostek i narodu.

— Jak więc widzi pan swoje miejsce jako pisarz pracujący dla filmu?

— Przede wszystkim jestem przeciwny traktowaniu filmu jako czegoś strasznie ważnego. Pogląd, że przeżycie estetyczne może kształtować działalność praktyczną, wydaje mi się dość naiwny. Boję się, że to, co powiedziałem przedtem o drażeniu i wyborach, wypadło za patetycznie. Ja bym chciał robić filmy, na które by ludzie chcieli chodzić, bo bez tego w ogóle nie ma sprawy, filmy, w których odbijałby się jakiś ślad naszych czasów. Pierwszym krokiem w tym kierunku może stać się realizacja mojej gędźby, od której zaczęliśmy rozmowę. Zawarłem tam interesujący zapis stanu ducha księcia Mszczuja oraz trudnych wyborów, przed jakimi stają na co dzień wojowie. Boję się jedynie czy scena zatrutej uczty i związanej z nią orgii ocaleńców nie jest zbyt ryzykowna obyczajowo. Ale w razie czego porobi się pewne skróty i całość bardzo zyska.

— Nie zapominajmy, że rozmawiamy z powodu wejścia na ekrany filmu „Trzeba zabić tę miłość". Pozostał pan w nim na razie wierny bardziej bezpośredniemu opisowi rzeczywistości. Poza tym jest to film, w którym chwilami zrzuca pan maskę ironisty: pokazuje „ludzi uwikłanych", różne rodzaje miłości — tragicznej, żałosnej, godnej współczucia. „Trzeba zabić tę miłość" to film, który poprzez bardzo prostą, niemal klasyczną opowieść o nieudanej miłości chłopca i dziewczyny, pokazuje coś więcej niż tak zwane trafne obserwacje obyczajowe: jakąś część prawdy o nas i o tym, co nas otacza. Myślę, że pod jednym względem ten film jest podobny do naszej obecnej rozmowy: przeplata się w nim charakterystyczna dla pańskiego sposobu pisania drwina i szyderstwo, z współczującym spojrzeniem na ludzi. Jak więc widzi pan ten film teraz, bo długo przecież czekał na wejście na ekrany?

— O tym filmie mówiłem w wielu wywiadach, to było bardzo dawno, a ponadto, nikt nie mógł porównać tego, co mówię, z samym filmem. Teraz powstała nieoczekiwana sytuacja, że mogę zostać zdemaskowany. Toteż jestem przeciwny kierowaniu filmów do rozpowszechniania, a już na pewno — szybkiemu. Przecież wybitny chiński mędrzec mawiał, że „mądrość przychodzi z siwizną". Z filmu udało się wyeliminować wiele scen nikomu niepotrzebnych, nie wiążących się bezpośrednio z akcją, za śmiesznych, za mało śmiesznych i innych. Poza tym jednak muszę przyznać panu rację: jest to smutno-śmieszna historia o różnych rodzajach miłości, o szukaniu sobie miejsca w życiu i o nowej moralności. Nikogo z bohaterów nie oskarżam, nie wskazuję winnego, zresztą chyba go tam w ogóle nie ma albo jest ich zbyt wielu. Rzecz chwilami jest bardzo smutna, a chwilami ociera się o groteskę. I ta mieszanina form wydaje się najbardziej adekwatna do naszej sytuacji w życiu.

Rozm.: MACIEJ KARPIŃSKI

Zdjęcia: RENATA PAJCHEL

Andrzej Malec

czytaliśmy

MUZA NA TWARDYM GRUNCIE

W rubryce tej Czytelnik znajduje z reguły omówienia książek ogólnie dostępnych, wydawanych przez duże, reprezentacyjne oficyny wydawnicze, z koronnym potentatem w dziedzinie filmu — WAF-em na czele. Są to książki, udolnie czy nieudolnie, śmiało czy nieśmiało, celujące w wyższe rejony ducha, monografie reżyserów (np. ostatnio „Fellini"), charakterystyki gatunków filmowych (np. „Film grozy"), analizy aktualnej sytuacji współczesnego kina światowego (np. „Kino naszych czasów"). Są także może mniej ambitne, ale bardziej popularne, obficie ilustrowane albumy aktorów, gwiazdy roku itd.

Dziś chciałem zaprezentować książkę, a może raczej skrypt, z którym Czytelnik nie zapozna się nigdy, i wydawnictwo działające raczej w ukryciu, a przecież niesłychanie potrzebne, zwłaszcza nam — dziennikarzom, czerpiącym z jego publikacji multum mądrości ku oczarowaniu PT Publiczności. Myślę o Redakcji Wydawnictw Filmowych Centrali Wynajmu Filmów. Poza ilustrowanym „Magazynem Filmowym", redakcja ta wydaje dwutygodnik — „Filmowy Serwis Prasowy" — zawierający informacje o nowych filmach wraz z omówieniami i fragmentami recenzji, jakie dany tytuł zebrał poza naszymi granicami. Nie muszę tedy tłumaczyć, jakim rarytasem jest ten swoisty bryk dla leniwych recenzentów.

Od połowy lat sześćdziesiątych wydawnictwo to przygotowuje co roku zbiorczy, opisowo-statystyczny bilans stanu naszej kinematografii, obejmujący swym zasięgiem zarówno problemy produkcyjne, jak i dystrybucyjne oraz sprawy mieszczące się w pojęciu „kultura filmowa". Grubiejące z roku na rok foliały „Małego Rocznika Filmowego", bo tak nazywa się ta publikacja, są nieocenionym wprost źródłem dla przyszłego badacza naszej historii. Albowiem wbrew temu, co się na ogół sądzi — przechowywanie i archiwizowanie dokumentów w rozproszonych po całym kraju urzędach, instytucjach i jednostkach produkujących filmy, wygląda niejednokrotnie tragicznie i informacje nie zebrane na czas w jednym druku zwartym, po latach są często nie do odtworzenia. A jakże potrzebna jest szybka i pełna informacja w sprawnym zarządzaniu całym tym kinematograficznym gospodarstwem!

Dla przykładu: co przynosi „Mały Rocznik Filmowy 1971"? Zawiera krótkie omówienia rocznej produkcji wszystkich polskich wytwórni filmowych; bardzo szczegółowy diariusz wydarzeń związanych z filmem; skrócone filmografie wszystkich filmów wyprodukowanych przez wszystkie oficjalne wytwórnie; informacje o wydawnictwach książkowych; o sytuacji w DKF-ach, kinach studyjnych, w Filmotece Polskiej; wykaz wyróżnień i nagród przyznanych polskim filmom; zawiera także dane o rozpowszechnianiu i eksporcie filmów oraz filmografie aktorów polskiego filmu i operatorów, działających w latach 1945—1971.

Najatrakcyjniejszą częścią, z punktu widzenia potencjalnej ludzkiej ciekawości, są oczywiście zestawienia statystyczne. Co lubi statystyczny widz? Na liście dwudziestu filmów o największej frekwencji w roku 1971, znalazły się w kolejności: „Winnetou w dolinie śmierci", „Spartakus", „Nieśmiertelni Flip i Flap", „Złoto Mackenny", „Sto karabinów", „Ucieczka King Konga", „Popierajcie swego szeryfa", „Zbieg z Alcatraz"; znalazły się tu także dwie polskie komedie („Nie lubię poniedziałku" — na dwunastym miejscu i „Dzięcioł" — na siedemnastym). Z zestawienia frekwencji na poszczególnych filmach po roku wyświetlania wynika następująca kolejność pierwszej dziesiątki: „Kleopatra", „Spartakus", „Powrót rewolwerowca", „Zawodowcy", „Angelika i sułtan", kolejne serie „Winnetou" oraz „Bitwa o Anglię".

Nie komentując tych zestawień, trudno oprzeć się jednej refleksji: warto czytać „Mały Rocznik Filmowy", choćby po to, aby nie tracić z oczu twardego gruntu rzeczywistości pod stopami uduchowionej muzy.

CZESŁAW DONDZILLO

„Mały Rocznik Filmowy 1971". Redakcja Wydawnictw Filmowych CWF. Warszawa — 1972.

BOLESŁAW MICHAŁEK

OPISY PARODIE ADAPTACJE

Korespondencja własna z Bukaresztu

Co pokazał przegląd najnowszej produkcji filmowej Rumunii? Kinematografia tego kraju ciągle szuka drogi, ciągle jeszcze nie wykrystalizowała wyraźnie swojej indywidualności.

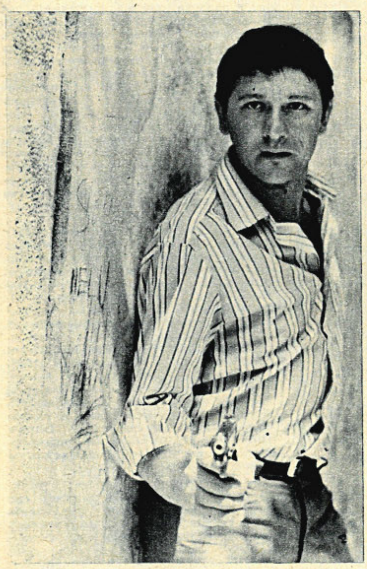
W Bukareszcie powstaje co roku kilkanaście filmów, ich poziom techniczny bywa wysoki, niektóre tytuły cieszą się znacznym powodzeniem. Wiemy też, że w ostatnich latach powstało tam kilka utworów zgoła wybitnych, które uwierzytelniły artystyczną rangę rumuńskiej kinematografii (takim utworem była przed trzema laty „Rekonstrukcja" Luciana Pintillie, ostatnio polscy widzowie mogli obejrzeć ciekawy film „Śmierć Ipu"). A jednak zdaje się, że rumuńscy filmowcy nie uformowali dotąd wyraźnego profilu swej własnej kinematografii, tak jak to uczynili filmowcy węgierscy czy czechosłowaccy. Ciągle szukają formuły, stylu, wyraźnego programu. Właśnie to rzuca się w oczy, kiedy ogląda się najnowszą produkcję.

Z jednej strony pojawiają się tu filmy, mówiące o poważniejszej problematyce moralnej i społecznej współczesnych ludzi. Do nich przywiązuje się dużą wagę. Otóż ostatnio odnotować można kilka nowych utworów, wśród nich „Drogę w półmroku" Luciana Bratu. Jest to opowiadanie o samotnej kobiecie w średnim wieku, która nagle spotyka miłość: najpierw robi wszystko, żeby jej uniknąć, boi się, że ulegnie; potem ją przyjmuje, ale wtedy właśnie wszystko się rozbija. Temat niby stary, ale jest tu sporo ciekawych spostrzeżeń psychologicznych. Niestety, realizacja pozbawiła to wyrazistości i siły; wszystko jest nijakie, mało dramatyczne, letnie. Film, który pomyślany był jako tzw. utwór „dla ludzi" (ktoś nazwał go rumuńską „Love Story"), nie budzi, niestety, większego zainteresowania. W filmie „Posag" Letitii Popa historia miłości przecina się z konfliktami obyczajowymi i społecznymi: on jest inżynierem chłopskiego pochodzenia, ona mieszczką, egoistką, kryminalistką. Prawdziwa zaś miłość między bohaterem a jego dawną narzeczoną — kiedy byli jeszcze prostymi robotnikami — pozostała nie spełniona. Ale i ten film nie jest przekonywający. Satyra na zmieszczanienie jest dość schematyczna i — jak się zdaje — niezbyt celna, a powracające wątki dawnej miłości, tej prawdziwej, utrzymane w tonacji ludowej krzepy, znalazły się na pograniczu parodii. W tym nurcie bodaj tylko jeden film, „Bariera" Mircea Dragana ma w sobie autentyczny dramatyzm i dojrzały filmowy styl. Jest to opowiadanie o losach grupy przedwojennych rumuńskich rewolucjonistów: zróżnicowane charaktery, umiejętność ewokowania rzeczywistości sprzed lat, bardziej nowoczesny typ inscenizacji.

Istnieje, z drugiej strony, w Rumunii nurt kina, które nie ma, jak się zdaje, żadnych szczególnych ambicji artystycznych ani nawet poznawczych. Chodzi o formy i tematy najbardziej popularne. Wielkim sukcesem pod tym względem jest komedia „Dziś wieczorem zatańczymy w rodzinie". Rzecz jest godna uwagi — opowiadanie o starszym panu, łowcy posagów, wydaje się pełnym anachronizmem: postać bohatera-dandysa, typ sytuacji komicznych i sentymentalnych, styl inscenizacji (proszę spojrzeć na zdjęcie) — wszystko to przypomina komedie obyczajowe z wczesnych lat trzydziestych. A jednak jest w tym filmie coś bardzo sympatycznego i przyciągającego, jeżeli mimo niewyszukanego humoru, przebrzmiałego stylu i oderwania od realiów epoki — film stał się ogromnym sukcesem w kinach rumuńskich.

Podobnym powodzeniem cieszą się też nowe filmy sensacyjno-kryminalne. Ale i one stanowią ciekawostkę. Nie są to właściwie normalne filmy kryminalne, w których z powagą, w napięciu, opowiada się o wypadkach niezwykłych, lecz mogących się wydarzyć. „Przygoda nad Morzem Czarnym" — o tuzinie szpiegów zgromadzonych w wielkim nadmorskim hotelu — jest niby filmem sensacyjnym, ale i zarazem chyba świadomą parodią gatunku. Tkwi w tym pewien wdzięk, choć szkoda, że film nie ma tempa, bogactwa pomysłów; niezwykłości są dość zwykłe, absurdy — niewyraziste. Autor, który zdaje się chciał wszystko przerysować i ośmieszyć — jakby stracił potem siły i ochotę. Bliższy gatunku kryminalnego jest film Mircea Dragana, poświęcony pracy brygady specjalnej milicji — „Brygada drobnych przestępstw nad morzem i w górach"; bezpretensjonalny, zrealizowany ze sprawnością, ale w nim także, nie wiadomo dlaczego, odzywają się od czasu do czasu tony parodii. Czyżby rumuńscy filmowcy nie wierzyli, że porządny film kryminalny może być czymś bardzo serio?

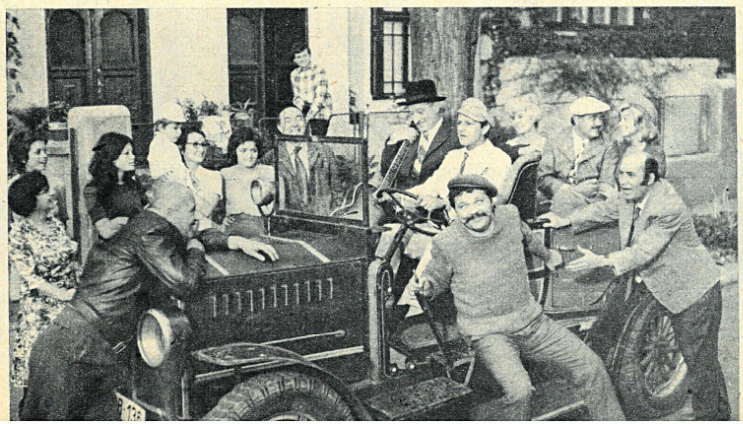
Trzecia wreszcie grupa nowych filmów to współprodukcje, głównie z zachodnimi producentami — dla telewizji. Pisaliśmy już o tych inicjatywach w poprzednich korespondencjach z Bukaresztu. Realizuje się tam liczne filmy dla młodzieży, stanowiące zazwyczaj adaptacje popularnej klasyki literackiej. Są one potem wyświetlane w telewizji wielu krajów. Ostatnio zrealizowano tu, we współpracy z producentem zachodnioniemieckim dwuczęściową adaptację „Wilka morskiego" Jacka Londona. Film rozpoczęty, w wersji telewizyjnej, przez doskonałego rzemieślnika, Niemca Wolfganga Staudtego („Poddany"), został ostatecznie zrealizowany przez Sergiu Nicolaescu. Utwór jest solidny, przyzwoicie opowiedziany, w sumie kulturalny film przygodowy, który młodzi ludzie w wielu krajach będą zapewne oglądać z zainteresowaniem.



Bez wdzięku
„Przygoda specjalna"

Wdzięk parodii
„Przygoda nad Morzem Czarnym"

Wdzięk anachronizmu
„Dziś wieczorem zatańczymy w rodzinie"



Cosa nostra
„Papiery Valachiego" — Charles Bronson i Jill Ireland

Życie rodzinne gangsterów

Ewolucja amerykańskiego filmu gangsterskiego trwa. Czy „Ojciec chrzestny" będzie drogowskazem wytyczającym dalszy rozwój tego gatunku?

Na czele amerykańskiej listy przebojów filmowych od pół roku utrzymuje się niezmiennie „Ojciec chrzestny" z Marlonem Brando, wyprzedzając „Kabaret" z Lizą Minnelli, horror „Ben" (kontynuujący historię mściwych szczurów z „Willarda"), „Bombardiera z Kansas City" z Raquel Welch i komedyjkę „I co teraz, doktorku?" z Barbrą Streisand.

Powodzenie „Ojca chrzestnego" i nadciągająca fala filmów o włosko-amerykańskiej mafii, to nie tylko sygnał, że zorganizowana instytucjonalnie zbrodnia i gwałt stają się tematem nr 1 amerykańskiego kina, ale także dowód dalszej ewolucji filmu gangsterskiego. Klasyczne utwory tego gatunku były jednoznaczne w potępianiu zbrodni. Ale kryminały z lat czterdziestych, w których przegrany detektyw miał zmęczoną twarz Humphreya Bogarta, choć traktowały nadal gwałt jako przejaw anarchii i były antymieszczańskie, niepokoiły jednak pewną moralną dwuznacznością.

Film „Bonnie i Clyde" Arthura Penna mógł opiewać gangsterów dzięki historycznemu dystansowi i balladowej formie (która zresztą stała się wkrótce manierą i służy niejednemu reżyserowi do poetyzowania spraw nic wspólnego z poezją nie mających); „Nakręcana pomarańcza" Stanleya Kubricka serwuje ładunek wyrafinowanych gwałtów z pomocą konwencji „science-fiction". Natomiast „Ojciec chrzestny" traktuje gwałt jako niezbędny element, ba — motor mieszczańskiego życia rodzinnego; zbrodnia jest czynnikiem integrującym i gwarancją dostatniej egzystencji. „Mafia to taki sam business jak każdy inny, tyle tylko, że się w nim dużo strzela" — mówi Mario Puzo, autor powieściowego bestsellera, na którym oparto „Ojca chrzestnego". Oczywiście, można powiedzieć, że pisarz przesadza, bo obraca się w świecie powieściowej fikcji, a ekran tylko wyjaskrawia zawarte w powieści aluzje do rzeczywistości.

Cóż jednak myśleć o kolejnym z zapowiadanych filmów tej serii — „Papierach Valachiego"? Jego autorzy odrzucają fikcję, powieściowe konwencje, starają się być jak najbardziej dosłowni. Ponieważ chodzi znów o mafię, przedsięwzięcie realizowane jest

Korespondencja z Nowego Jorku

jako współprodukcja amerykańsko-włoska, co gwarantuje odtwarzanym zdarzeniom po obu stronach oceanu posmak autentyzmu. Finansuje produkcję Dino De Laurentiis, a reżyseruje Terence Young, twórca najlepszych filmów z Jamesem Bondem — „Doktor No" i „Piorun kulisty".

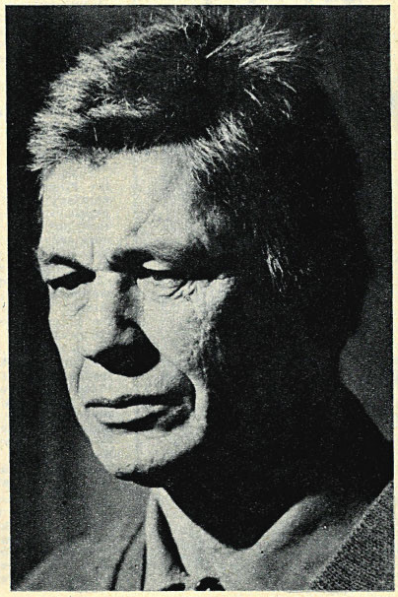
Kim jest tytułowy Valachi? Otóż był on w rzeczywistości postacią, która posłużyła właśnie za model bohatera „Ojca chrzestnego" — gangstera Dona Corleone z powieści i filmu, granego przez Marlona Brando. Valachi, przed wojną jeden z królów podziemia, sprężyna mnóstwa gangsterskich afer, w roku 1963 złożył przed komisją senacką zeznania, demaskujące organizację i metody działania mafii Cosa Nostra w USA. Materiały te w znacznej części posłużyły do napisania scenariusza. Ze względów prawnych bohaterami filmu mogli stać się jednak tylko nieżyjący już gangsterzy: Joe Valachi, Vito Genovese, Lucky Luciano, Alberto Anastasia i inni. Rolę Valachiego objął amerykański aktor Charles Bronson, który swą karierę zawdzięcza jednak nie filmom hollywoodzkim, lecz włoskim westernom. Żonę Valachiego gra żona Bronsona, aktorka Jill Ireland. Kilku drugoplanowych wykonawców przeszło do „Papierów Valachiego" z „Ojca chrzestnego". Bronson będzie nieco naśladował kreację Marlona Brando, grając swego bohatera w różnych okresach czasu — od 27 do 60 roku życia. Czy jednak potrafi wzbudzić na widowni taką sympatię, jak dobroduszny „papcio" Marlona Brando? Tak czy inaczej, wydaje się, że „Papiery Valachiego" wzbogacą filmowe konterfekty gangsterów o nowe rysy. Dziś, gdy kowboje na ekranie stają się zbójami bez czci i wiary, dobroduszni gangsterzy mają szansę zająć ich miejsce w mitologii amerykańskiego kina.

Tymczasem wytwórnia Paramount przygotowuje gorączkowo film, który będzie dalszym ciągiem „Ojca chrzestnego". Scenariusz pisze znów Mario Puzo, który żałuje, że poprzednio uśmiercił swego bohatera. Pragnąc uniknąć teatralnej konwencji, w myśl której Hamletowi wolno ukłonić się publiczności po spektaklu, postanowiono nakręcić dalszy ciąg „do tyłu", komponując epizody poprzedzające główne wątki „Ojca chrzestnego".

Przy okazji wyszło na jaw, jak bardzo wzrosły dysproporcje w honorariach gwiazd filmowych. Drugą po Marlonie Brando rolę gra w „Ojcu chrzestnym" młody aktor Al Pacino, odtwarzając postać Michaela Corleone, który przejmuje dyktaturę w gangsterskim klanie. Al Pacino otrzymał za swój udział w „Ojcu chrzestnym" zaledwie 5 tysięcy dolarów, podczas gdy honorarium Marlona Brando, obliczane procentowo od wpływów kasowych, szacuje się na kilka milionów.

MICHAEL BEAM

Król podziemia i jego obraz
Prawdziwy Joe Valachi i Charles Bronson



zapiski krytyczne

● „BOSKI JULIUSZ" A „KLEOPATRA" ● MA SIĘ JEDNO ŻYCIE ● Z ZAMIESZANIA – PEŁNY WIZERUNEK ● W SAM RAZ DLA KINA ●

CZWARTEK

Z dużym opóźnieniem, bo dopiero tych wakacji przeczytałem „Boskiego Juliusza" Jacka Bocheńskiego. Czytając, myślałem o „Kleopatrze" Mankiewicza.

Wspomniałem kiedyś w „Zapiskach" o innej, już po „Boskim" wydanej, książce pisarza, „Nazo poeta", owej książce, gdzie model opowieści biograficznej łączy się prawie z poetyką „nowej powieści", o owych rozmyślaniach nad artystą (Owidiuszem) i cezarem (Oktawianem Augustem), nad losem poety, gdzie tyleż było tandety, co geniuszu, nad tym losem, z którego niemal nic do nas nie dotarło prócz „pięknych kłamstw", z których zresztą Bocheński potrafił odtworzyć żywego człowieka.

Opowieść o Cezarze wygląda trochę jak „Nazo". Jak tam mamy na początku, w środku i na końcu, konferansjera, wesołka czyli narratora (tu on się nazywa archiwariuszem), który na naszych oczach gromadzi materiały, szpera, zbiera szczątki biografii, rekonstruuje, ale też wygłupia się i błaznuje. I zdawałoby się prawie, że owe opowieści, owa literatura, poczęta w dobie kina, wstydząc się swojej solenności, podkasuje od czasu do czasu kiecki, żeby nie pozostać w tyle za kulturą masową.

Już w związku z tą ramą, z tą formą zewnętrzną, z frywolnym tonem narracji, nasuwa się na myśl wymieniona „Kleopatra". Ale chodzi właśnie o to, że w filmie Mankiewicza jest odwrotnie — powaga i solenność. Wszystko heroiczne, wzniosłe i liryczne. Jeżeli zaś sentymentalne, to bynajmniej nie zamierzone. Czasem „ludzkie", jednak tzw. szlachetnym człowieczeństwem, choćby miłością. Jakby się mówiło: Cezar był niby my sami, mając już ponad pięćdziesiątkę ten wielki wódz i polityk zakochał się w młódce, ten Rzymianin kocha Afrykankę i zapomina o polityce i wojsku, ba, w końcu ma się jedno życie!

U Bocheńskiego jest też „człowieczeństwo", tylko — znów paradoksalnie — drastyczniejsze. Bezlitośnie traktuje pisarz Cezara. Może zresztą i owa ogólna, już od dobrych kilkudziesięciu lat trwająca tendencja odbrązowiająca w biografistyce literackiej, ma jakiś związek z kulturą masową? W każdym razie nie film, ale opowieść pisarza nie szczędzi ani siebie, ani tego o kim opowiada.

A jednak „Boski Juliusz" to dzieło wybitne, zaś „Kleopatra" to jeszcze jeden poprawny supergigant w kinie. „Boski Juliusz", jak „Nazo poeta", jest dziełem bezładnym. Do tego stopnia improwizowanym, a może improwizowanym naprawdę, że nawet artystycznie nierównym, ze stosowanymi w nim grubo zszywanymi chwytami narracyjnymi, fabułami i gatunkami.

Podbój Galii przedzielony niespodziewanie historią o poecie Katullusie, który ani z Galią, ani z Cezarem niewiele ma wspólnego. Podbój scharakteryzowany z pozycji talentów taktycznych boskiego Juliusza, relacyjnie, nie filozoficznie nawet, chociaż to studium o tym, jak człowiek próbuje stać się bogiem. Po Galii byle jak pokazana Wojna Domowa, klęska Pompejusza i niedługo śmierć samego Cezara. I książka niby się kończy w środku opowieści. Następnie wiele miejsca o Cyceronie nie najbliżej znów związanym ze sprawą Boskiego, następnie ktoś jeszcze dalszy, bo Wielki Niezaangażowany i Wielki Lawirant — Attykus, obok Nepos, historyk, który o Cezarze nawet nie pisał, na końcu „głupi", sprawiedliwy Kato.

Ale właśnie z tego zamieszania, z tych rozbiegających się na wszystkie strony tematów, z tych rozmaitych stylów, wyrasta pełniejszy, niż gdyby został systematycznie opisany, wizerunek bohatera i jego czasu. Opowieść prowadzona w różnych kierunkach staje się trójwymiarowa, a jej luki wypełniają się napięciami, jakie powstały między fragmentami (z tych niby przypadkowych napięć sztuka współczesna przede wszystkim żyje).

Raz tylko „Boski Juliusz" przybliża się do „Kleopatry". Bocheński pokazuje miłostki Boskiego, zwłaszcza jego romans z egipską królową. Tu książka wygląda nawet gorzej niż film. To mierzy za wysoko, to znowu za nisko. Tymczasem romans Cezara jest płaski. Ten romans jest prawdziwy. Kino do spraw życia pasuje w sam raz.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

FILM pisał przed 25 laty...

...IDMA NIEDAWNYCH LAT

Nr 26 z dnia 1 października 1947 (dwutygodnik). „Oświęcim odżyje na ekranie. Nadszedł czas, by po pamiętnikach, wspomnieniach, dokumentach — film stał się świadectwem prawdy wskrzeszając wizję tej największej katowni świata, miejsca męczeństwa i zagłady milionów ludzi z wszystkich podbitych przez Hitlera krajów Europy. Może właśnie ten film, nad którym pracuje teraz grupa polskich filmowców, ułatwi światu poznanie, jaka istotna treść kryła się pod pojęciem hitleryzmu i tym samym wzmoże czujność przed wiecznie żywym niebezpieczeństwem niemieckim? Z inicjatywą zrealizowania filmu o Oświęcimiu wystąpiła Wanda Jakubowska, b. więzień polityczny tegoż obozu i uczestnik ruchu oporu zorganizowanego na jego terenie".

Wiadomości z kraju. „Instytut Filmowy zrealizował interesujący film medyczny, przedstawiający wykonanie skomplikowanego zabiegu chirurgicznego. Film został nakręcony na waskiej taśmie w Akademii Lekarskiej w Gdańsku podczas operacji przeprowadzonej przez prof. Ziemnowicza. Operacja ta polegała na przeszczepieniu nerwu ze zdrowej ręki na sparaliżowaną nogę. Gdy rana się zagoiła, pacjent odzyskał władzę w nodze, lecz z początku nie mógł opanować należycie swych ruchów i chcąc podnieść rękę — podnosił nogę. Jednak po pewnym czasie całkowicie przywykł do nowego układu swych nerwów i dziś zupełnie normalnie posługuje się kończynami".

„Młodzież może kształcić się w dziedzinie filmu. Departament Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki w trosce o wychowanie nowych adeptów sztuki filmowej wyraził zgodę na otwarcie przy Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, w porozumieniu z Instytutem Filmowym, Wydziału filmu i fotografiki z 3 zakładami (podwydziałami): fotografiki, operatorskim i scenografii. Równocześnie Instytut Filmowy otwiera w lokalu przy ul. Traugutta 8 — dwuletni kurs przysposobienia filmowego z wydziałami: operatorskim oraz reżyserskim".

Z wywiadu z reż. Aleksandrem Ptuszko o perspektywach kinematografii barwnej w ZSRR: „Barwny film jest jeszcze bardzo młodą dziedziną naszej kinematografii. Ma jednak już za sobą bezsporne osiągnięcia. W przeciwieństwie do filmu amerykańskiego, w którym zasadniczym celem barwy jest uzyskanie jak największej ostrokaciznv i krzykliwości kolorów, realizatorzy radzieccy traktują barwę tylko jako jeden z elementów kompozycyjnych obrazu, pozwalających jak najpełniej wyrazić jego treść".

Przegląd zagraniczny. „Lauren Bacall oświadczyła stanowczo, że nie będzie grała z nikim innym, tylko z własnym mężem Humphrey Bogartem. Powiedziała to takim groźnym głosem, że szefowie wytwórni Warner Brothers musieli ustąpić. Para wystąpi po raz czwarty razem w filmie «Key Largo» według znanej sztuki Maxwella Andersona".

Odpowiedzi redakcji. „U. K. — Nie lubi Pan widzieć na filmie «biedoty proletariuszowskiej». Można mieć i taki pogląd, ale wartość filmu na pewno nie zależy od tego, czy akcja rozgrywa się w salonach, czy w ubogich mieszkaniach". ● „Irmina — Może Pani bez obawy przyjść do Administracji i nabyć brakujące numery. Bynajmniej nie rzucamy się »jak wściekli« na naszych gości".

„OCALENIE" (Polska). *Przypomina o sprawie podstawowej, przywołuje pytania elementarne; ukazuje to w sposób artystycznie dojrzały, wstrząsająco konkretny, pełen umiaru.*

„OBCYM WSTĘP WZBRONIONY" (Polska). *Dwie dokumentalne relacje: znakomita epopeja wykolejeńca i wątpliwej wartości kronika półświatka.*

„LOVE STORY" (USA). *Jeśli można ten film uznać za fenomen, natura tego fenomenu jest raczej magiczna niż socjologiczna. „Love Story" przywołuje na krótko dawno minioną magię kina.*

„SMIERĆ IPU" (Rumunia). *Powrót wielokrotnie już eksploatowanego tematu: dziecko i wojna. Kiepskie, tandetne.*

„ADALEN 31" (Szwecja). *Rekonstrukcja historycznych wydarzeń, kronika strajku szwedzkich portowców. Film daleki od tradycji „Germinala", pokrytego węglowym pyłem, cuchnącego przepoconą odzieżą.*

„WATERLOO" (ZSRR—Włochy) *Prezentuje racje obu walczących stron, dochowuje wierności historii, oskarża wojnę.*

„JASKÓŁKI" (Węgry). *Pociąg jadący z prowincji do metropolii wiezie dziewczynę ciekawe świata i nowych wrażeń. Kilka zabawnych scen, w których znana doskonale rzeczywistość uległa artystycznej, niemal surrealistycznej interpretacji.*

„WIELKA NADZIEJA BIAŁYCH" (USA) *Budujące twierdzenie, że Murzyn to także człowiek, ale film pełen mdłej filantropii i poczciwego poklepywaniu po czarnym ramieniu.*

●

Nasi recenzenci pisali...

Panie Redaktorze!

Po powrocie z urlopu za granicą z zainteresowaniem przeczytałem artykuł Kazimierza Zórawskiego (nr 29 FILMU) „Łagów 72". Wydaje mi się, że rozważana w tym artykule przyszłość i miejsce krajowego festiwalu filmowego z prawdziwego zdarzenia są niezmiernie istotne. Nie spełni tych nadziei, bo spełnić nie może ze względu na swoje odległe położenie — Łagów Lubuski, mimo naprawdę niezwykłej gościnności gospodarzy. Dlatego przedstawiam inny pomysł, zresztą nie mój własny.

W 1961 roku opracowany został pod kierunkiem architekta Henryka Stawickiego plan zagospodarowania wzgórza „Kadzielnia" w Kielcach. Jednym z ważniejszych elementów ówczesnego planu urbanistycznego był zrealizowany w 1971 roku amfiteatr. Autor wysunął wiele pomysłów, dotyczących wykorzystania tego obiektu między innymi dla międzynarodowych festiwali filmowych. Sądzę, że trudno byłoby znaleźć w Polsce bardziej dostępny rejon. „Kadzielnia" leży na trasie E7 — blisko Łodzi, Warszawy, Krakowa. Samo otoczenie amfiteatru na 5 tysięcy miejsc, skały, piękne jeziorko o turkusowej barwie, to wymarzone miejsce dla spotkań filmowców — nie tylko polskich, lecz i zagranicznych.

JAN REJNIAK
Łódź

*

Jestem mieszkańcem Gorzowa Wielkopolskiego, miasta, które posiada 5 kin, w tym jedno studyjne — „Muza" oraz DKF „Kolejarz". W filmy zaopatruje nas ekspozytura CWF w Zielonej Górze, nie najlepiej wywiązując się ze swoich zobowiązań. Filmy otrzymujemy z dużym opóźnieniem, czasem zdarza się też, że niektórych pozycji w ogóle nie oglądamy — np. „Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii", „Horoskop", „Czarny Piotruś". Niektóre filmy trafiają do nas dopiero po rocznym krążeniu po całej Polsce: „Dziękuję, ciociu", „Korona śmierci", „Metro", „Pięści w kieszeni" itp. Filmy te zapowiedziane były na rok 1971.

Z repertuaru bieżącego roku nie widzieliśmy jeszcze filmów: „Jaskółki", „Ostia", „W cieniu gilotyny", „Dyrektor", „Strategia pająka", „Śmierć Ipu". Dziwnie się składa, że filmy niezbyt interesujące zawsze docierają bez opóźnień. Kino studyjne „Muza" raczy nas bardzo ubogim repertuarem — najwyżej raz w miesiącu można tam zobaczyć wartościowy film. DKF „Kolejarz" bawi widzów nudnymi pozycjami sprzed dwóch lat. To wszystko może tylko zniechęcić do odwiedzania kin.

JERZY BRAŃSZEWSKI
Gorzów Wlkp.

IDZIEMY DO KINA

POŚLIZG

Scenariusz: **Jerzy Skolimowski**
Reżyseria: **Jan Lomnicki**
Zdjęcia: **Zygmunt Samosiuk**
Muzyka: **Jerzy Matuszkiewicz**
Wykonawcy: **Marek Jan Englert, Halina — Barbara Sołtysik, Józef — Józef Kamas,** właściciel Fiata — **Bronisław Pawlik,** właściciele warsztatu — **Jerzy Skolimowski i Gustaw Lutkiewicz, „Mały" — Marian Opania,** klient — **Tadeusz Lomnicki.** W pozostałych rolach: **Halina Golanko, Helena Norowicz, Renata Kossobudzka, Hanna Lachman, Wanda Sierakowska, Jerzy Cnota, Piotr Fronczewski, Witold Dębicki, Andrzej Gawroński, Jerzy Karaszkiewicz, Cezary Kapliński, Krzysztof Kowalewski, Bogdan Kryspin, Jerzy Markuszewski, Ryszard Markowski, Paweł Minkiewicz, Maciej Rayzacher, Paweł Unrug, Tomasz Zaliwski.**
Kaskaderzy: **Krzysztof Fus, Wiesław Domański i Bogusław Pietrzak.**
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — ILUZJON — 1972.

Film nagrodzony na tegorocznym festiwalu w Karlovych Varach. Bohaterem jest młody mężczyzna, bez pracy i perspektyw, ale pełen uroku i fantazji. Konsekwencją jego romansu z poznaną przypadkowo pielęgniarką z pogotowia jest szantaż i tragiczna śmierć partnerki w wypadku samochodowym, spowodowanym przez bohatera. Autentyczny pejzaż współczesnej Warszawy, barwa. Wkrótce będziemy ten film recenzować w naszym piśmie.

ANNA TYSIĄCA DNI

(Ann of the Thousand Days)

Scenariusz (według sztuki **Maxwella Andersona**): **John Hale i Bridget Boland**
Reżyseria: **Charles Jarrott**
Zdjęcia: **Arthur Ibbetson**
Muzyka: **Charles Delerue**

Wykonawcy: król Henryk VIII — **Richard Burton,** Anna Boleyn — **Geneviève Bujold,** Katarzyna Aragońska — **Irene Papas,** kardynał Wosley — **Anthony Quayle,** Thomas Cromwell — **John Colicos,** Thomas Boleyn — **Michael Hordern,** Elisabeth Boleyn — **Katharine Blake,** Norfolk — **Peter Jeffrey,** Thomas More — **William Squire,** Mary Boleyn — **Valerie Gearson,** George Boleyn — **Michael Johnson,** Fisher — **Joseph O'Connor,** Lady Kingston — **Nora Swindburne,** Kingston — **Esmond Knight,** Mendoza — **Vernon Dobtcheff,** Hary Percy — **Terry Wilson,** Jane Seymour — **Lesley Patterson,** Księżniczka Mary — **June Ellis,** córka Anny — **Amanda Jane Smythe.**

Produkcja: Hal-B. Wallis — Universal (Wielka Brytania — USA) — 1969.

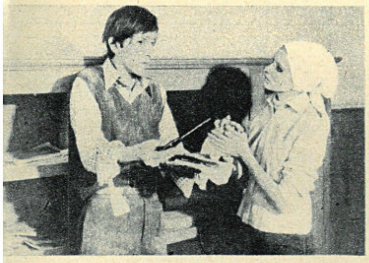
Dwu i półgodzinna barwna adaptacja sztuki znanego dramaturga amerykańskiego Maxwella Andersona (1888—1959). Znany epizod z okresu panowania Henryka VIII: rozwód króla z Katarzyną Aragońską, zerwanie Anglii z Rzymem, sekularyzacja dóbr kościelnych, utworzenie kościoła anglikańskiego, małżeństwo monarchy z piękną Anną Boleyn, której panowanie trwało tylko tysiąc dni. Film nagrodzony Oskarami, chwalony za walory inscenizacyjne i grę aktorską Richarda Burtona i Geneviève Bujold.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dodatek: „Huta »Zygmunt«". Scenariusz, realizacja i zdjęcia: **Tadeusz Stefanek.** Muzyka: **Janusz Sławiński.** Komentarz: **Ewa Brablec i Teresa Sojkowa.** Czyta: **Czesław Seniuch.** Konsultacja: mgr inż. **Zbigniew Karge i Jerzy Szczygłowski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1972. Historia huty „Zygmunt" w Łagiewnikach na Opolszczyźnie, udział jej pracowników w Powstaniach Śląskich, opórprzeciwko germanizacji i dzisiejszy rozwój tego zakładu.

POCZĄTEK NOWEGO ŚWIATA

(Facerea lumu)



Scenariusz (na podstawie własnej powieści): **Eugen Barbu**
Reżyseria: **Gheorghe Vitanidis**
Zdjęcia: **Ovidiu Gologan**
Muzyka: **Dumitru Napoianu**
Wykonawcy: **Filpache — Colea Rautu,** jego córka Ewa — **Irina Petrescu,** Manicatide — **Liviu Ciulei,** właściciel drukarni Bazilescu — **Dan Ionescu,** Matei Argire — **Virgil Ogasanu.**

★

Produkcja: Bucuresti (Rumunia) — 1971.
Barwna adaptacja popularnej w Rumunii powieści Eugene Barbu. Analiza psychologicznego konfliktu między ojcem, ideowym komunistą, a córką, dla której przekonania ojca były powodem wielu przykrości i szykan. Akcja toczy się w okresie wojny i tuż po wyzwoleniu.

Dodatek: „Wpływ środowiska na rozwój embrionalny". Scenariusz i realizacja: **Józef Arkusz.** Zdjęcia: **Witold Powada.** Opracowanie muzyczne: **Henryk Rogala.** Konsultacja: doc. dr **Czesław Jura.** Komentarz: **Witold Żukowski.** Czyta: **Włodzimierz Kmicik.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1969. Barwny film popularnonaukowy.

WSPOMNIENIA Z PRZYSZŁOŚCI

(Erinnerungen an die Zukunft)

Scenariusz (na podstawie książek **Ericha von Dänikena**) i reżyseria: **Harald Reini**
Komentarz: **Wilhelm Roggersdorf**
Zdjęcia: **Ernst Wild, Klaus Kindler i Christian Marshall**
Muzyka: **Peter Thomas**
Montaż: **Herman Haller**
Produkcja: **Terra Filmkunst G.m.b.H. (NRF) — 1970.**

★

Popularnonaukowy film pełnometrażowy. Barwna ilustracja tezy niektórych uczonych, że wśród zabytków dawnych kultur i cywilizacji odnaleźć można dowody obecności na Ziemi przybyszów z obcych planet. Przykłady zaczerpnięto z bestsellerowych książek Ericha von Dänikena, a zdjęcia realizowano w Kalifornii, Meksyku, Chile, na Wyspach Wielkanocnych, w Peru, Boliwii, Egipcie, Iraku, Turcji, na Saharze, w Libanie, Afryce Południowej, Rodezji i ZSRR.

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michalek	Z. Pitera	J. Płażewski
Adalen 31	5		6	4		4	4	4	4
Jaskółki	4	4	4		4	4	4	4	4
Łatwa droga	3		4			4	4		5
Love Story	4	4				3	3	3	4
Obcym wstęp wzbroniony	4	3					4		3
Waterloo	4	3				4	3	3	
Zemsta faraonów	5	2					2	4	
Lampy naftowe	2	4					3	3	4
Żandarm z gór	3						3		
Czym mogę służyć?	3								3
Młynarczyk i kotka	3								
Gniewna podróż	3						3		2

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

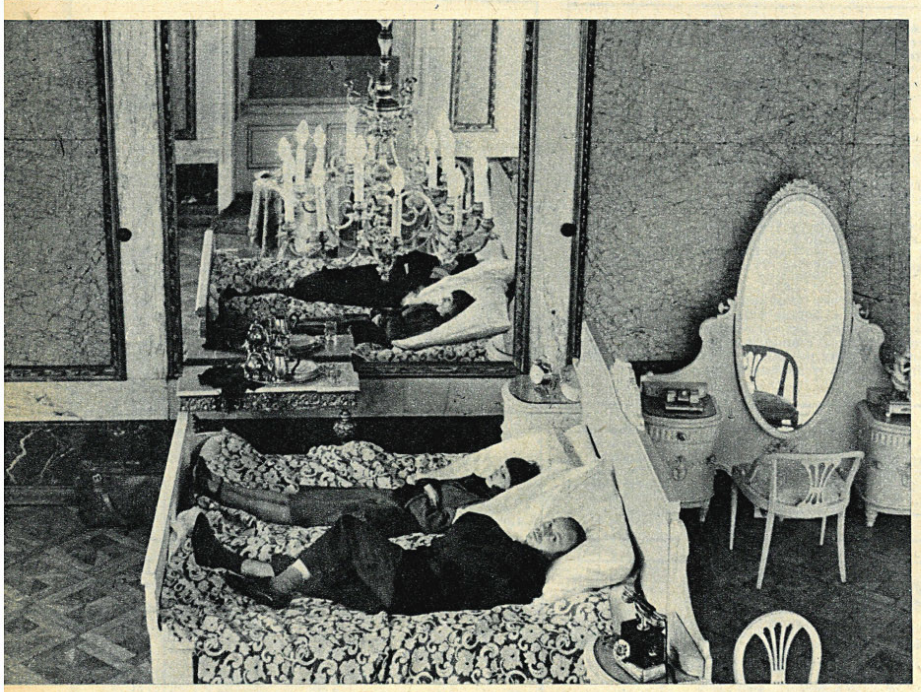
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), G. Linke (NRD), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Svénsk Filmindustri (Szwecja), 20-th Century Fox (USA), Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 23.IX.1972 r. Zam. 8140 A-16

INDEKS 35904

„Sprawa Maliszów"

Pierwszy fabularny film reż. Grzegorza Królikiewicza (m.in. autor dokumentów: „Mężczyźni", „Łapa", „Nie płacz") oczekiwany jest z dużym zainteresowaniem. Zrealizowany przy współpracy operatora Bogdana Dziworskiego, z Anną Borową i Franciszkiem Trzeciakiem w głównych rolach — film jest na ukończeniu. Oto jego bohaterowie.